اردو کے اہم ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات

ایک تنقیدی مطالعہ

(مقالہ برائے ڈاکٹر آف فلاسفی)

از

معین احمد خان

نگراں

ڈاکٹر محمد نورالحق

شعبۂ اردو

بریلی کالج بریلی

۲۰۰۹ء

Urdu ke Ahm Novelon Per Angrezi Novel Ke Aserat

Ek Tanqidi Motala

Thesis submitted to the M.J.P. Rohilkhand University Bareilly in partial fulfilment of the requirements for the award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

by

MOIN AHMAD KHAN

فہرست

صفحہ

CERTIFICATE

Certified that the material in this thesis entitled "URDU KE AHM NOVELON PER ANGREZI NOVEL KE ASERAT EK TANQIDI MOTALA" submitted by MOIN AHMAD KHAN for the award of the degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY of this University, has not been previously submitted for any other degree of this or any other University.

DR. MOHD. NOORUL HAQUE
SUPERVISIOR
HEAD. DEPTT. OF URDU
BAREILLY COLLEGE BAREILLY

اردو کے اہم ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات

ایک تنقیدی مطالعہ

(مقالہ برائے ڈاکٹر آف فلاسفی)

از

معین احمد خان

نگران

ڈاکٹر محمد نور الحق

شعبۂ اردو

بریلی کالج بریلی

۲۰۰۹ء

Urdu ke Ahm Novelon Per Angrezi Novel Ke Aserat Ek Tanqidi Motala

Thesis submitted to the M.J.P. Rohilkhand University Bareilly in partial fulfilment of the requirements for the award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

by

MOIN AHMAD KHAN

حرفِ آغاز

اردو ناول نگاری کی ابتدا ۱۸۶۰ء کے بعد ہوئی تب سے لیکر آج تک یہ صنف مختلف وجوہات تحریکات رجحانات، عصری تقاضوں اور ادبی نظریات وتصورات کے زیرِاثر طرح طرح سے رنگارنگ زندگی کی حقیقتوں کی تشریح کرتی چلی آ رہی ہے۔ ابتدا میں یہ صنف فن کی اس سطح پر نہیں برتی جا سکی جو اس کا عالمی معیار تھا۔ لیکن زمانے کی ترقی کے ساتھ ساتھ علم وفن کی ترقی نے اردو ناول نگاروں کے سوچنے سمجھنے کے ڈھنگ میں تبدیلی پیدا کی اور ان کا اندازِ فکر بدلا۔ ان کے فکر کے دائرے میں وسعت پیدا ہوئی اور انہوں نے اپنے فن کو نکھارنے کا عمل جاری رکھا۔ فن کے اعتبار سے مولوی کریم الدین اور نذیر احمد کی اولیت میں اختلاف ہے تاہم جمہور کی رائے میں اردو ناول کا آغاز نذیر احمد سے ہی ہوتا ہے اس صنف کی بنیاد کو سرشار، شرر، حالی اور مرزا رسوا نے مضبوط کرنے میں کافی مدد بہم پہونچائی۔ ناول کا فن اردو میں ادبی صنف کی حیثیت سے بہتر طریقے سے پیش کرنے میں مرزا رسوا نے پہلے کامیابی حاصل کی تبھی جا کر امراؤ جان ادا جیسی شاہکار وجود میں آئی۔ نذیر احمد، سرشار، شرر، حالی یا مرزا رسوا میں کس پر انگریزی ناول کا سب سے زیادہ اچھا اثر ہوا تھا یہ کہنا مشکل ہے لیکن محمد صادق کے لفظوں میں توبۃ النصوح انگریزی ناول ''دا فیملی انسٹرکٹر'' کے تین حصوں میں سے پہلے حصے سے ماخوذ ہے۔ جب پہلے ہی ناول نگار کا یہ عالم ہے تو ان کے بعد آنے والے ناول نگاروں پر اثر پڑنا لازمی ہے۔

ناول کا تعلق زندگی سے ہے اور زندگی کی تغیر پذیری انسانوں کے فکر وشعور کو مہمیز لگائے بغیر نہیں چھوڑتی جس سے لازمی طور پر خیالات وجذبات کو مروجہ فنی پیکروں میں ڈھالنا ممکن نظر نہیں آتا تو دوسرے پیکروں کی تلاش وجستجو اور تجربے کیے جاتے ہیں۔ ہندوستانی زندگی میں تغیر وتبدل کا سلسلہ امراؤ جان ادا کے عہد کے بعد میں کافی تیز ہو جاتا ہے۔ اور پریم چند کے عہد میں تو اردو ناول میں تجربوں کا عملی نمونہ نظر آنے لگتا ہے۔ پریم چند کے عہد میں رومانیت کی تحریک کے زیرِاثر بہت سارے ناول لکھے گئے جس میں ڈائری اور خطوط کی ہیئت میں ناول نگاری ابھر کر ہمارے سامنے آئی۔ اسی زمانے میں مارکس اور فرائڈ کے نظریات نے ادب پر اپنا سکہ جما لیا تو اردو ناول نگار بھی حقیقت کو پیش کرنے کے لئے الگ طریقے سے ناول لکھنے پر مجبور ہو گئے۔ سماجی اور معاشی زندگی کی

پیچیدگیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انسان کی نفسیات کی تحلیل کرنا بھی بیحد ضروری سمجھا جانے لگا جس کے لئے ''جیمس جوائس'' کی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو اپنا کر ناول میں زندگی پیش کی جانے لگی۔مغرب کے جدید تصورات مثلاً وجودیت، تجریدیت، علامتیت وغیرہ کے تاثر نے اردو ناول کی صورت مسخ کر کے رکھ دی اکثر و بیشتر تجربے جدید مغربی ناولوں کی شکل وصورت کے طرز پر کئے گئے۔بعض ایسے تجربے بھی ہوئے جس سے اردو ناول عالمی ناولوں کی برابری کرنے لگا اور اردو میں بہت سارے اہم ناول وجود پذیر ہو گئے جس میں لندن کی ایک رات، گریز، اداس نسلیں، آگ کا دریا، ٹیڑھی لکیر، شکست، لیلےٰ کے خطوط، مجنوں کی ڈائری، خوشیوں کا باغ، پانی وغیرہ کو شامل کیا جا سکتا ہے۔

اردو کے اہم ناولوں کی اہمیت کو مدنظر رکھتے ہوئے میں نے اپنے مقالے کے لئے اس موضوع کا انتخاب کیا اس موضوع کی اہمیت وافادیت اس بات میں پوشیدہ نہیں ہے کہ اردو ناول پر انگریزی کے اثرات کی نشاندہی کر دی جائے بلکہ اس موضوع کی اہمیت وافادیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ اس فنکارانہ صنف کی ساخت میں انگریزی ناولوں کی ساخت کو برتنے سے اردو ناول کتنا متاثر ہوا ہے۔اور نتیجے میں یہ صنف عالمی پیمانے پر کہاں پہونچی ہے اس کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے۔اور تجزیہ کر کے اس کی وضاحت کی جائے کہ ان کے پیچھے کون سے محرکات کارفرما تھے جن سے اردو ناول کے فن میں نت نئے تجربوں کی پوری حقیقت ہمارے سامنے آجائے۔

اردو ناول پر ہمارے ادیبوں نے بہت کچھ لکھا ہے لیکن ان اثرات کی نشاندہی مکمل طور پر نہیں کی جاسکی ہے جن کے تحت نت نئے تجربے ہوئے ہیں جو تبدیلیاں عہد بہ عہد ہوتی رہی ہیں ان پر باضابطہ کوئی تحقیقی مواد نہیں ملتا بعض تحریریں ابتدائی ناولوں کی ہیئت اور فن پر ضرور بحث کرتی ہیں لیکن وہ دریا میں قطرے کے مانند ہیں۔اس سلسلے میں احسن فاروقی کی ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' اور ''ناول کیا ہے'' یوسف سرمست کی ''بیسویں صدی میں اردو ناول'' پروفیسر عبدالسلام کی ''قرۃ العین حیدر اور جدید ناول کا فن'' وغیرہ کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔یہ تحریریں کسی طرح اردو ناول پر انگریزی ناول کے اثرات کے تحت ہیئت و تکنیک کے سلسلے میں ہونے والی تبدیلیوں کا مکمل جائزہ نہیں پیش کرتیں ''خوشیوں کا باغ'' کے سلسلے میں قمر رئیس کا یہ تبصرہ کہ ''خوشیوں کا باغ'' ایک سنجیدہ قاری بھی کئی بار پڑھ

کر بھی نہیں سمجھ سکتا ایک عام قاری کی کیا حالت ہوگی یہ کہنا مشکل ہے اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ میں نے اس موضوع کا انتخاب کیوں کیا۔

یہ مقالہ اس تشنگی کو کم کرنے کی ایک کوشش ہے جس میں اس بات کا خاص خیال رکھا گیا ہے کہ مختلف شکلوں میں پیش کردہ ناولوں کی اہمیت کو سمجھا جائے اور ان کی انفرادیت کی نشاندہی کی جائے۔ رومانیت، ترقی پسندی اور جدیدا سکول اور مابعد جدیدیت نے خاص طور سے جو اثرات قبول کئے ہیں ان کی گہری چھاپ اردو ناول پر دکھائی دیتی ہے۔ اس مقالہ میں اس کی پوری توضیح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس تحقیقی مقالہ میں تجزیاتی طریقۂ کار سے کام لیا گیا ہے جس کی نوعیت تنقیدی ہے۔ ناول کے سلسلے میں مغربی مفکرین کے نظریات وتصورات سے بھی بھرپور مدد لی گئی ہے تاکہ نتائج کی توضیح میں کسی تشنگی کا احساس نہ رہ جائے۔

ہم نے اپنے منصوبے کے مطابق اس مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

پہلا باب اردو ناول کی ابتدا وارتقا رکھا گیا ہے۔ جس میں اردو ناول کی ابتدا کے زمانے کی تہذیبی وادبی صورت حال کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اردو ناول کے ابتدائی نقوش اور ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا بڑی باریک بینی سے مطالعہ پیش کیا گیا ہے اس کے علاوہ دیگر ابتدائی اردو ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات کی بھرپور نشاندہی کی گئی ہے جس میں خاص طور سے شرر، سرشار اور رسوا کے ناولوں پر انگریزی ناولوں کے اثرات کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اسی باب میں اردو ناول میں امراؤ جان ادا کا مقام پر ایک تفصیلی بحث بھی شامل ہے۔

دوسرے باب میں پریم چند کے عہد میں اردو ناول نگاری پر بھرپور تبصرہ ہے جس میں عہد کے بدلتے شعور اور اردو ناول کا بدلتا مزاج اور ناول نگاری میں نئے رجحانات کے زیر تحت لکھے گئے ناولوں کو بھرپور تنقیدی انداز میں جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس عہد کے فکر وشعور کی تفصیلی تصویر پیش کی ہے جو اس عہد کے تمام ناول نگاروں اور ان کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس عہد کا ہر ناول نگار فکر وشعور کی تبدیلی سے دوچار ہے اور کس طرح وہ اپنے ناولوں کے ذریعے موجودہ سیاسی، سماجی و تہذیبی اور اقتصادی بدحالیوں کو دور کرنا چاہتا ہے اس کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ بدلتے فکر وشعور نے ناول میں کون کون سے نئے رجحانات لائے ہیں ان کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس

سے کہ نئے رجحانات کی اہمیت وافادیت کا واضح نقشہ ہمارے سامنے کھنچ جائے۔ اس عہد کے مشہور ناول ''گئودان'' کا مکمل طور پر تجزیہ کر کے اس کی خصوصیات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

تیسرا باب مختلف ادبی تحریکات اور اردو ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات کی نشاندہی کے تحت رکھا گیا ہے جس میں رومانیت، ترقی پسند تحریک، جدیدیت اور مابعد جدیدیت اور ان تحریکات کے زیر اثر اردو ناول کے بدلتے ہوئے مزاج کا بھر پور فنی وتنقیدی انداز سے جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو ناولوں میں امراؤ جان ادا کے بعد جو اہم ہیئتی وادبی تجربے ہوئے ہیں وہ انہیں چاروں تحریکوں میں سمٹے ہوئے ہیں۔ رومانیت کی تحریک کیا تھی؟ اور اس نے اردو ناول کو کس طرح متاثر کیا۔ ترقی پسند تحریک پر اجمالی نظر ڈال کر یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ حقیقت ورومانس کے امتزاج نے جو تیسری شکل اختیار کی اس سے ناول کی فضا کہاں تک متاثر ہوئی اور اردو ناول کا فن کونسا رخ اختیار کرتا ہے۔ نئے تجربوں نے انسانی زندگی کو پیش کرنے میں کہاں تک کامیابی حاصل کی ہے اور اس سے ناول کے فن میں کیا اضافہ ہوا ہے۔

جدیدیت اور پھر مابعد جدیدیت پر بھی اس باب میں تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کی خصوصیات کو بیان کیا گیا ہے تا کہ وہ فضا سامنے آسکے جس نے اردو ناول میں تجربہ کے عمل کو جاری رکھا ہے۔ جدیدیت کس طرح ناول کی سالمیت جس میں ہم آہنگی، ربط وترتیب اور مختلف اکائیوں میں مضبوط مصالحت کا رویہ شامل ہے کو توڑ کر اس سے مختلف اکائیوں کو الگ الگ اور مکمل تاثر پیش کرتی ہے اس کی وضاحت کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت کی ابتدا کب اور کن حالات میں ہوئی۔ اور واقعی کیا مابعد جدیدیت کا وجود کوئی اہم معنی رکھتا ہے۔ اس موضوع پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت نے مغربی ادب کو کہاں لے جا کر کھڑا کیا اور اس کے ساتھ اردو ناول اور اردو ادب کو اس نے کتنا متاثر کیا اس پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

چوتھے باب میں اردو ناولوں کی مختلف تکنیکی اور فنی صورت پذیری کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ جس میں مختلف ہیئتوں کی تکنیکوں کو الگ الگ بتا کر ان کی خصوصیتوں کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور ان ہیئتوں میں لکھے گئے ناولوں میں زندگی کی پیش کش میں کن کن پہلوؤں پر کیوں اور کتنا زور ملتا ہے اس کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ جس سے کہ مختلف تجربوں کا مقصد اور اس میں پیش کردہ

زندگی اپنے پورے تصور فلسفے کے ساتھ روشن ہو جائے۔اہمیت وافادیت اور ناول کے فن کے نقطۂ نظر سے کون سی ہیئت کتنی مفید ثابت ہوئی ہے اس کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ان ہیئتوں میں مصنفین اپنے اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنے میں کتنے کامیاب ہوئے ہیں اسے بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

پانچواں باب اردو کے اہم ناولوں پر انگریزی ناولوں کے اثرات کی مکمل نشاندہی کرتا ہے جس میں ہم نے توبۃ النصوح سے لیکر غضنفر کے پانی و کینچلی تک کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ مختلف ناولوں کی مختلف ہیئتوں کا تنقیدی جائزہ بھی پیش کیا گیا ہے۔اس میں مختلف ہیئتوں کی تکنیکوں کو الگ الگ بتا کر ان کی خصوصیات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ان تجربات میں مصنفین اپنے اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنے میں کتنے کامیاب ہوئے ہیں اسے بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

حاصل مطالعہ میں اردو ناولوں پر انگریزی ناولوں کے اثرات کی نشاندہی کے تنقیدی مطالعے کے بعد ہم جس نتیجے پر پہنچے ہیں وہ نتیجہ پیش کیا گیا ہے۔

آخر میں ان کتابوں کی فہرست پیش کی گئی ہے جن سے براہ راست یا بالواسطہ طور پر میں نے اپنے مقالے کی تیاری میں فائدہ اٹھایا ہے۔

اس امید کے ساتھ اپنی بات ختم کرنا چاہتا ہوں کہ اس مقالہ میں تجزیوں کے دوران جو دلائل اور بحثیں لائی گئیں ہیں ان سے مستقبل میں اردو ناولوں کو سمجھنے سمجھانے میں مدد مل سکتی ہے۔

آخر میں اپنے استاد گرامی ڈاکٹر محمد نور الحق صاحب کا شکریہ ادا کرنا اپنا مقدس فرض سمجھتا ہوں جن کی رہنمائیاں قدم قدم پر میرے ساتھ رہیں اگر ان کے مشورے ہر گام پر ساتھ نہ رہتے تو یہ مقالہ پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ پاتا ساتھ ہی میں اپنے ان تمام احباب اور بزرگوں کا بھی بیحد مشکور ہوں جنہوں نے کسی نہ کسی طور سے میری حوصلہ افزائی کی ہے۔

معین احمد خان

باب اول

باب اول

اردو ناول کی ابتدا و ارتقا

۱- اردو ناول کی ابتدا کے زمانے کی تہذیبی و ادبی صورت حال

۲- اردو ناول کے ابتدائی نقوش اور نذیر احمد

۳- ابتدائی اردو ناول پر انگریزی ناول کے اثرات

۴- شرؔر، سرشاؔر اور رسوا کے ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات

۵- اردو ناول میں امراؤ جان ادا کا مقام (ویل میڈ ناول کے نقطۂ نظر سے)

اردو ناول کی ابتدا و ارتقا

اردو میں ناول کا آغاز اہم سماجی تبدیلیوں کا مظہر ہے یعنی ۱۸۵۷ء کے بعد وہ حالات پیدا ہو گئے تھے جو ''ناول'' کی پیدائش کے لئے ضروری سمجھے جاتے ہیں۔ یوروپ میں بھی ناول کا آغاز اس وقت ہوا جب زندگی کو دوسرے زاویے سے دیکھا جانے لگا تھا، انسان اور سماج کے درمیان توازن ختم ہو چکا تھا۔ قدیم سماجی اور تمدنی نمونے تیزی سے ختم ہو رہے تھے، پڑھنے والوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہو رہا تھا، پرانے جاگیردارانہ طبقات کے اثرات مٹ رہے تھے۔ متوسط طبقہ سماجی اور سیاسی اعتبار حاصل کر رہا تھا اور پورا معاشرہ جمہوریت کی حمایت میں اٹھ کھڑا ہوا تھا۔ ذرا غور سے دیکھا جائے تو ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی سماج کا منظر اس سے مختلف نظر نہیں آئے گا۔ مختلف تعلیمی سرگرمیوں مدرسوں اور کالجوں کے قیام کی وجہ سے پڑھنے والوں کی تعداد کئی گنا بڑھ گئی تھی۔ اصلاح معاشرہ کا جذبہ پڑھے لکھے لوگوں میں عام ہو گیا تھا۔

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو ادب میں داستانوں کا دور رہا ہے۔ داستانوں کے شباب کا زمانہ ۱۸۰۰ء سے لیکر ۱۸۲۵ء تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے (۱) یہ وہ زمانہ تھا جبکہ ہندوستان سیاسی، سماجی اور معاشی حیثیت سے بڑی ہی پستی میں چلا گیا تھا چونکہ اس زمانے میں ادب کی سرپرستی درباروں میں ہوتی تھی اور ادیب دربار سے متوسل ہوا کرتے تھے اس لئے ہماری اکثر اہم اور بڑی داستانیں کسی بادشاہ یا امیر کی فرمائش پر لکھی گئی ہیں چونکہ بادشاہ یا امیر بالکل بے دست و پا ہو گئے تھے اس لئے وہ کسی خیالی دنیا میں کھو جانا چاہتے تھے ان میں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کی تاب نہ تھی انہیں تو بس ''افیون'' چاہئے تھی۔ داستانیں ایک گونہ بے خودی پیدا کرنے میں جس طرح معاون ہو سکتی تھیں وہ غالب کے ایک خط سے ظاہر ہے جس میں انہوں نے لکھا ہے کہ ''دنیا سے بے فکر اور بے تعلق کرنے کے لئے ان کے پاس ''اولٰہ نام'' کی دو بوتلیں ہیں اور پانچ جز داستان امیر حمزہ (۲) کیونکہ داستانوں میں ایسی فضا اور ماحول پیش کئے جاتے جس سے حقیقی دنیا کے تلخ حقائق سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ ہر داستان میں مافوق الفطرت عناصر کی بہتات ہوتی قصہ در قصہ ہوتا۔ عیش و نشاط کی محفلیں ہوتیں امن و سکون ہوتا۔ غرض وہ سب کچھ ہوتا جو خیال میں آ سکتا تھا اور جس کی تمنا کی جا سکتی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد زندگی کے ہر شعبہ میں انقلاب آیا چونکہ زندگی بدلی ہوئی تھی اس لئے اب ادب میں بھی تبدیلی آئی ادب کی تبدیل کر کے اس کو زندگی کے بدلے ہوئے حالات کے مطابق بنانے کا حوصلہ سرسید اوران کے ساتھیوں نے کیا سرسید نے بتایا:-

''زمانہ اور زمانہ کی طبیعت اور علوم اور علوم کے نتائج تبدیل ہو گئے ہیں اور حالی نصیحت کرتے ہیں'' ہر بات کا ایک محل اور ہر کام کا ایک وقت ہوتا ہے۔ عشق و عاشقی کی ترنگیں اقبال مندی کے زمانے میں زیبا تھیں اب وہ وقت آ گیا عیش و عشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب لنگڑے اور بھاگ کا وقت نہیں رہا جو گئے کی الاپ کا وقت ہے'' (۳) یہ حالت صرف اردو تک محدود نہیں تھی بلکہ سارے ہندوستان کی زبانیں اس تبدیلی کی وجہ سے نئے قالب میں ڈھل رہی تھیں البتہ اصلاح کا خیال تمام زبانوں میں عام تھا۔ چٹرجی کا خیال ہے کہ اس زمانے میں انگریزی ادب کے ذریعہ یورپ کی روح سے متعارف ہونے کی وجہ سے ہندوستانی نشاۃ ثانیہ ہوا جس نے تمام جدید ہندوستانی زبانوں کے ادب کو ایک نئی شاہراہ پر ڈال دیا (۴) سارے ہندوستان کی زبانوں نے وقت کے تقاضوں کا ساتھ دینے کے لئے طرز فکر نئے تصورات اور نئے خیالات کو جگہ دی اور فکر و خیال کی اس جدت نے ادب کے اضاف میں تبدیلی کا مطالبہ کیا جس کی وجہ سے نئی اصناف ادب کی ضرورت پڑی اس ضرورت ے نتیجے کے طور پر ناول کی صنف بھی وجود میں آئی۔

ناول کا لفظ اور اس کی ہیئت انگریزی ادب کے ذریعہ ہندوستان آئے لیکن اصل میں ہندوستان کے وہ مخصوص حالات بھی تھے جنھوں نے یہاں کے ادیبوں کو ناول نگاری کی طرف راغب کیا۔ حقیقت میں یہ ایک ضرورت تھی کیونکہ کہانی ہر زمانے میں ادب کی مقبول ترین صفت رہی ہے اس مقبولیت کو پیش نظر رکھ کر ہندوستانی ادیبوں نے زندگی کی حقیقتوں اور اپنے خیالات کو قصوں میں سمونا شروع کیا۔

ناول ایک مخصوص سماج میں پیدا ہوتا ہے اردو میں ناول کا آغاز اہم سماجی تبدیلیوں کا مظہر ہے یورپ میں بھی ناول کا آغاز اس وقت ہوا جبکہ زندگی کو دیگر زاویہ سے دیکھا جانے لگا۔ جبکہ انسان اپنی تقدیر کا آپ مالک نہیں رہا بلکہ حالات اور ماحول اس پر غالب آنے کی کوشش کرنے لگتے ہیں

اس وجہ سے رالف فاکس ناول کی پیدائش کے بارے میں لکھتا ہے۔ ''ناول فطرت سے بحث کرتا ہے۔ یہ فرد کی سوسائٹی اور فطرت کے خلاف جدو جہد کا رزمیہ ہے اور یہ اس سوسائٹی میں ترقی کرسکتا ہے جبکہ انسان اور سوسائٹی کے درمیان توازن ختم ہوگیا ہو جبکہ انسان خود آدمیوں اور فطرت کے ساتھ برسرِ پیکار ہو ایسی سوسائٹی سرمایہ دارانہ سوسائٹی ہی ہوسکتی ہے'' (۵) اور جے•بی•پریسٹلیی کا کہنا ہے کہ:-

''ناول تیزی سے بڑھتے ہوئے غیر منظم طریقے سے پھیلتے ہوئے غیر مربوط سماج اور ایسے حالات میں جن میں قدیم سماجی اور تمدنی نمونے تیزی سے ختم ہو رہے ہوں وجود میں آتا ہے اور وہ ایسے ہی سماج کو منعکس کرتا ہے'' (۶)

اس زمانے میں ہندوستانی سماج میں وہ تمام حالات پیدا ہو گئے تھے جو ناول کی پیدائش کے لئے ضروری ہیں۔

اردو میں ناول کا آغاز بالکل ان ہی اسباب کی بنا پر ہوا جن حالات کی بنا پر انگلستان میں ناول نگاری کا آغاز ہوا تھا۔ ہڈسن نے انگریزی ناول کی پیدائش کے جو اسباب متعین کئے ہیں اس کی درجہ بندی یوں ہوسکتی ہے:-

(۱) مختلف قسم کی چیزیں پڑھنے والوں کی تعداد میں بہت زیادہ اضافہ جس میں عورتوں کی تعداد قابل لحاظ تھی۔

(۲) جدید ذہنیت جو پرانی بندشوں سے آزاد ہو رہی تھی۔ اس صنف کے ذریعہ آزادانہ طور پر اپنے خیالات کا اظہار کرسکتی تھی۔

(۳) جمہوریت کی طرف بڑھتا ہوا رجحان۔

(۴) پرانے جاگیردارانہ طبقہ کے اثرات کا خاتمہ اور متوسط طبقہ کا سماجی اور سیاسی طاقت حاصل کرلینا (۷)

مختلف تعلیمی سرگرمیوں، مدرسوں اور کالجوں کے قیام کی وجہ سے مختلف قسم کے پڑھنے والوں کی تعداد بڑھ گئی تھی عورتوں کی تعلیم اور ان کے مطالعہ کے لئے ہی نذیر احمد نے اردو میں ناول نگاری کا آغاز کیا۔ حالؔی نے بھی ''مجالس النساء'' صرف اس طبقہ کے مطالعہ کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے لکھی۔ جدید ذہنیت نے ناول کو جو اظہار خیال کا آلہ بنایا اس کا ثبوت نذیر احمد سے لیکر شرر اور رسوا تک ہر ایک کی ناول نگاری ہے۔ آزادانہ اظہار خیال کے لئے ناول نگاری کو سب ہی نے اختیار

کیا۔شاہی دور کے ختم ہونے پر جمہوریت کی طرف لازمی اور ناگزیر طور پر رجحان ہو گیا تھا رہا پرانے جاگیردارانہ طبقہ کے اثر کا خاتمہ اور متوسط طبقہ کا سماجی اور سیاسی طاقت حاصل کر لینا تو یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے۔

ناول کا فن قصہ گوئی کے وہ سارے طریقے جو کہ ہندوستان میں مروّج تھے ان سے مختلف ہے یہ بالکل جدید فن ہے۔ناول سے پہلے داستانیں لکھی جاتی تھیں۔داستانیں رومانس سے بہت مشابہ ہیں۔یورپ میں ناول نگاری سے پہلے رومانس بہت مقبول تھے۔رومانس کو بالکلیہ طور پر ہندوستانی رومانس کہا جاسکتا ہے۔وہی فرق جو رومانس اور ناول میں ہوتا ہے، بجنسہٖ وہی فرق داستان اور ناول میں ہوتا ہے۔ناول صرف حقیقت پسندی کے زمانے میں فروغ پا سکتا ہے۔سر والٹر اسکاٹ نے اس فرق کو بڑی عمدگی سے نمایاں کیا ہے۔

''رومانس (داستان) نظم یا نثر میں ایک افسانوی بیانیہ ہے جس کی دلچسپی کا انحصار محیر العقل اور غیر معمولی واقعات پر ہوتا ہے......ناول رومانس (داستان) سے مختلف فسانوی بیانیہ ہے اس لئے کہ اس میں واقعات معمولی انسانی حالات اور جدید تر سماجی حالات کے اندر واقع ہوتے ہیں (۸)

ان بیانوں سے کسی حد تک ناول کی تعریف ہو جاتی ہے اور ناول کی سب سے اہم خصوصیت یعنی حقیقی زندگی کی عکاسی پر روشنی پڑتی ہے۔ناول کا فن زندگی کو پیش کرتا ہے لیکن خود زندگی بڑی ہی بے کراں اور بے کنار چیز ہے اس کا کوئی اور چھور نہیں ہے ناول کی تمام تر کوشش زندگی کو بھرپور طریقہ سے پیش کرنے پر مرکوز ہوتی ہے اور چونکہ زندگی کو کوئی حد بندی نہیں کی جاسکتی اس کو محدود نہیں کیا جا سکتا، اس لئے ناول بھی کوئی بھی جامع اور مانع تعریف نہیں کی جاسکتی۔یہی وجہ ہے کہ فورسٹر ناول کی اس تعریف پر اکتفا کرتا ہے کہ ناول ایک خاص طوالت کا فسانہ ہے (۹) وہ ناول کے حدود کا تعین بھی حد درجہ وسعت سے کرتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ ناول کے ایک طرف تاریخ کا کوہ سلسلہ ہے اور دوسری جانب شاعری کا کہسار ہنری جیمس نے بھی ناول کی مختلف لیکن خوبصورت تعریف کی ہے۔

''ناول اپنی وسیع ترین تعریف میں زندگی کا شخصی اور راست اثر ہے (۱۰) اس تعریف سے ناول کے فن کا حقیقی زندگی سے تعلق زندگی کو پیش کرنے اور اس کی عکاسی کرنے کی کوشش، روزمرہ کی معمولی زندگی ناول نگاری کا نقطہ نظر یعنی اس کا فلسفہ زندگی یہ سب باتیں اس کے تحت آجاتی

ہیں۔اس سلسلے میں ورجینیا وولف کا خیال بالکل صحیح ودرست ہے کہ اس فن کی بڑائی اس کی مقبولیت اس کی اس وسعت اور لچک میں مضمر ہے ان کا کہنا ہے کہ

''ناول کی ساری دنیا مسلسل تبدیلی ہوتی نظر آتی ہے (لیکن) ایک عنصر تمام ناولوں میں مستقل طور پر باقی رہا ہے یعنی انسان ناول انسانوں کے متعلق لکھے گئے ہیں (اسلئے) وہ ہمارے اندر ایسے ہی احساسات ابھارتے ہیں جیسے کہ انسان حقیقی دنیا میں ابھارتے ہیں۔ناول فن کی وہ واحد ہیئت ہے (جس کی واقعیت) ہم کو یقین کرنے پر مجبور کرتی ہے یعنی وہ حقیقی انسان کی زندگی کا بھرپور اور صداقت شعارانہ ریکارڈ پیش کرتا ہے(۱۱)

چونکہ ناول کا موضوع انسانی زندگی ہے اس لئے وہ واحد صنف ادب ہے جس میں زندگی کا ہر موضوع جگہ پاسکتا ہے مذکورہ بالا ناول کی تعریف اس فن کی وسعت اور خصوصیات کو پیش نظر رکھ کر دیکھا جائے تو اردو میں جس کو پہلا ناول کہا جا سکتا ہے وہ نذیر احمد کا ''مراۃ العروس'' ہی ہوسکتا ہے۔یہ ۱۸۶۹ء میں لکھا گیا۔نذیر احمد کے اس ناول کو احسن فاروقی نے تمثیلی قصہ ثابت کرنے کی ناکام کوشش کی ہے (۱۲) اگر وہ ناول کے فن کی لچک اور اس کی ہیئت کن وسعت کو نظر انداز نہ کرتے تو شاید کبھی ایسا نہ کہتے۔بعض ناقدین نے نتائج کی بنا پر سرشار کو پہلا ناول نگار سمجھ لیا ہے۔جیسے ڈاکٹر عبد اللطیف نے فسانہ آزاد کے بعد ہونے والی ناول نگاری کا ذکر کرتے ہوئے نذیر احمد کے ناولوں کا ذکر کیا ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر انگریزی ادب کا پہلا ناول نگار ڈینیل ڈیفو کو قرار دیا جاتا ہے جس کا ناول رابنسن کروسو۔۱۷۱۹ء میں شائع ہوا تھا تو اردو فکشن میں پہلا ناول نگار ڈپٹی نذیر احمد کو قرار دیا جاتا ہے جن کا ناول ''مراۃ العروس'' (1869) میں شائع ہوا تھا۔اور اس طرح جب اردو میں ناول اپنی ابتدائی منزل میں تھا تو یوروپ میں چارلس ڈیکنس، تھیکرے، جین آسٹن، وکٹر ہیوگو، ژورج ساں (Georgesand) و بالزاک جیسے ناول نگار کے شاہکار صفحہ قرطاس پر آ چکے تھے اور اردو ناول نگاران لوگوں کے فن و تکنیک سے غیر شعوری طور پر متواتر متاثر ہوئے تھے۔

اردو ناول کی ابتدا کے زمانے کی تہذیبی اور ادبی صورتحال

مغربی فکشن کے رجحانات وتصورات پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یوروپ کے نشاۃ الثانیہ نے ناول کے پیکر میں انسانی زندگی کی بولتی چالتی ،جیتی جاگتی ،چلتی پھرتی تصویریں ڈھال دیں تھیں۔اٹھارہویں صدی میں انگریزی و یورپ کی دوسری زبانوں میں ناول کی ابتدا ہو چکی تھی۔انگریزی میں اطالوی واپینی زبانوں کے نیم واقعاتی قصوں کے ترجمے تیزی سے ہو رہے تھے۔جس سے یوروپ کی تمام زبانیں ایک دائرے میں سمٹتی چلی گئیں۔

ناول سے قبل مغرب میں بھی مشرق کی طرح درباروں میں بادشاہوں و امیروں کا دل لبھانے اوران کی ذہنی تعیش کا سامان فراہم کرنے کے لئے داستانیں لکھی گئی تھیں۔لیکن کچھ عرصہ کے بعد یہ داستانیں معدوم ہو گئیں کیونکہ مغرب کے لوگوں میں فنکارانہ وصناعانہ شعور کی فراوانی تھی۔مغربیوں کے نزدیک زندگی کے ہرشعبہ میں ایک دوسرے سے آگے بڑھ جانے والی کیفیت کی کارفرمائی تھی اور وہ اسی کو زندگی سمجھتے تھے اس لئے مغرب میں داستان گوئی پروان نہیں چڑھ سکی اور ناول کے مستقبل میں نمودار ہوئی (۱۳) جب اٹھارہویں صدی کے وسط میں ڈیفو، رچرڈسن، فیلڈنگ، اسٹرن وغیرہ نے ناول لکھے تو ان کی تخلیقات انگریزی ادب میں ان کے فن کا مکمل وجامع نمونہ قرار پائیں۔لیکن اردوادب میں صورت حال اس سے مختلف تھی کیونکہ اس دور میں ایسے نثری قصے عنقا تھے جن میں عصری زندگی کے حقائق کی ترجمانی کی گئی ہو۔

۱۸۵۷ء سے قبل اردوادب میں داستانوں کا دور تھا اوران داستانوں میں تخیل وتصورات، مسرت وراحت انسان وفطرت کے تصادم وہم آہنگی، مافوق الفطرت واقعات،سحر آفریں و پراسرار فضائیں ہوتی تھیں جن کا حقیقت سے کوئی سروکار نہیں تھا اس لئے اس لمحہ میں جہاں حقیقی دنیا جتنی زیادہ ٹھہری، سمٹی وسکڑی نظر آتی ہے وہاں تخیل کی دنیا زیادہ وسیع ورنگین ہوتی ہے جوفرد کو مسرت و آسودگی کی تلاش میں ایک خوشنما پرتکلف جہاں آباد کرنے کے لئے مجبور کرتی ہے۔لیکن انقلاب کے بعد نئے صنعتی نظام کی آمد اور مغربی رجحانات خیالات نے اردوادب کی تاریخ میں ایک نیا موڑ پیدا کیا۔چنانچہ جس مغرب کی اخلاقی ،تمدنی اور معاشرتی تصورات کے دھارے مشرقی تہذیب وتمدن سے متصادم ہونے لگے تو فکر وادب میں روایت کی تقلید سے ہٹ کر آزادانہ طور پر سوچنے ،سائنسی نقطہ

نظر و منطقی استدلال سے دیکھنے کا رجحان پیدا ہوا اور ایک ایسے مکتبہ فکر کی بنیاد ڈالنے کی کوشش کی گئی جس کی نظر میں عقل، فطرت، تہذیب اور ترقی کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔ مغرب کی ترقی یافتہ صنعتی تمدن کی وجہ اور مغربی علوم و افکار کی اشاعت نے تعلیم یافتہ طبقے کو تہذیب و تمدن کے ایک نئے تصور اور نئی اقدار حیات سے روشناس کرایا۔ ایک طرف ملکہ وکٹوریہ کے اعلان نامے ہندوستانی عوام کو رنگ و نسل اور مذہب و ملت کی تفریق کے بغیر ترقی کرنے کے لئے یکساں مواقع دینے کا اقرار کر کے مساوات، سماجی انصاف اور آزادی کا ایک ناقص لیکن نیا تصور دیا۔ حالانکہ ذہن و فکری کی یہ تبدیلی ایک مخصوص حلقے تک محدود تھی(۱۴) دوسری طرف تعلیمی اعتبار سے بھی یہ دور اہم تھا کیونکہ مختلف تعلیمی اداروں کے فارغ التحصیل طلبہ جیسے ڈپٹی نذیر احمد، میر حسن، ماسٹر رام چند، ذکاء اللہ، سرفراز حسین، مرزا ہادی رسوا وغیرہ نے انگریزی تعلیم حاصل کر کے مغربی خیالات و ادب کا براہ راست مطالعہ کیا۔ فورٹ ولیم کالج، دہلی کالج، ورنا کولر ٹرانسلیشن سوسائٹی، سائنٹیفک سوسائٹی، انجمن پنجاب لاہور اور اس طرح کے دوسرے تعلیمی ادارے اردو و ادب کو سرگرمی کے ساتھ مغربی علوم و ادب سے متعارف کروا رہے تھے اور اس کے ساتھ ہی مغرب کی عقلیت پسندی، آزادی اظہار اور وطن دوستی کے مغربی تصورات بھی ایک نئی آگہی پیدا کر رہے تھے ان مغربی اثرات کی وجہ سے ملک میں اصلاح معاشرت کی ہمہ گیر اصلاحی تحریکوں نے جنم لیا، جس کی توسیع و اشاعت کے لئے نثر کو بنیادی ذریعہ اظہار قرار دیا گیا۔ حالانکہ یہ صورتحال صرف اردو کے دائرے تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ ساری ہندوستانی زبانیں اس تبدیلی کے باعث نئے قالب میں ڈھل رہی تھیں جیسا کہ چٹرجی کا خیال ہے کہ اس زمانے میں انگریزی ادب کے ذریعہ یوروپ کی روح سے متعارف ہونے کی وجہ سے ہندوستانی نشاۃ الثانیہ ہوا جس نے تمام جدید ہندوستانی زبانوں کے ادب کو ایک نئی شاہراہ پر ڈال دیا(۱۵) اخبارات و رسائل کے ذریعہ مغرب کے خیالات عام ہو رہے تھے اس کے علاوہ میر حسن اور مولانا شرر جیسے تخلیق کاروں نے انگلستان جا کر نہ صرف انگریزی سے واقفیت حاصل کی بلکہ یوروپ کی دوسری زبانوں کو بھی سیکھا اور میر حسن نے انگریزی کے ناول نگار گولڈ اسمتھ کے ناول ''دی ویکار آف ویکفیلڈ'' کے ایک باب کا ترجمہ کیا۔ اور اس طرح ناول کے فن سے گہری واقفیت ہوتی گئی اور انگریزی ناولوں کے مطالعہ کا رواج براہ راست و ترجموں کے ذریعہ زیادہ عام ہو گیا۔

مغرب میں چونکہ سفر نامے، ڈائریاں، انشائیے، آپ بیتیاں مکاتیب اور نثری تمثیلوں میں فرد کے کردار، اعمال و مشاغل اور اس کے نو بہ نو تجربات کا واقعیت پسندانہ اظہار ہی ناول کے دور کی بشارت تھا۔ ان جدید اصناف میں عصری زندگی کی بدلتی ہوئی حقیقت کا احساس و ادراک ناول کے پیش رو ہیں جو اپنے محرکات و ماہیت کے اعتبار سے داستانوں سے دور اور ناول کے بہت قریب ہیں۔ اردو میں ''فوائد الناظرین'' میں شائع ہونے والے ماسٹر رام چندر کے اخلاقی اور اصلاحی مضامین سے لیکر سرسید تحریک کے آغاز تک ایسی بیشمار تحریکیں ملتی ہیں جو اردو میں ناول کی حقیقی پیش رو کہی جائیں گی۔ حالانکہ بہت سے ناقدین نے ''غالب کے خطوط'' اور محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' کو ناول کا پیش رو قرار دیا ہے۔ ''غالب کے خطوط'' کے آئینے میں اس عہد کے ایک روشن طبع اور خود آگاہ انسان کے تجربات، اس کے مشاغل اور گرد و پیش کی زندگی سے اس کے حریفانہ رشتے اپنی ساری جزئیات کے ساتھ بے نقاب ہو گئے تھے اس طرح آزاد کی ''آب حیات'' افسانوی دنیا کی چیز نہیں ہے بلکہ ادبی تاریخ وتنقید کے باب میں اہم کارنامہ ہے لیکن اس میں اردو شعراء کی سیرت، ان کے اطوار و مشاغل اور کشاکش حیات کے جیتے جاگتے مرقع پیش کئے گئے جس میں حقیقی افسانہ نگاری کے عناصر پوشیدہ ہیں۔ محمد حسین آزاد نے مضمون نگاری کی یہ تکنیک ایڈیسن و اسٹیل سے مستعار لی تھی۔ چنانچہ تمثیل، انشائیہ اور ناول انیسویں صدی میں تین ایسی اصناف تھیں جو براہ راست مغربی ادب کے اثرات کا نتیجہ کہی جاسکتی ہیں۔

مغرب میں جان بنیان کی پلگرمس پروگریس اور جوناتھن سوفٹ کی ٹلس آف اے ٹبس اور گولیورس ٹریول ایسی تمثیلیں ہیں جن کو ناول کا پیش رو کہا گیا ہے۔ ان تمثیلوں میں زندگی کی بدلتی سچائیوں، آویزشوں اور قدروں کو استعاراتی و تمثیلی اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ اردو میں ان کتابوں کے ترجمے 1857 سے قبل ہو چکے تھے۔ جنکی نشاندہی گارساں وتاسی نے اپنے خطبات میں کی ہے۔ جس سے مغربی ادب کے رجحانات و ہیئت اردو ادیبوں پر واضح ہو چکے تھے۔ اس لئے جب منشی عزیز الدین نے رمزیہ ''جوہر عقل'' اور مولوی کریم الدین نے ''خط تقدیر'' (1862) جیسی تمثیلیں تحریر کیں تو انہوں نے مغربی تمثیلوں کی طرح زندگی کے معاملات اور مسائل و خیالات کو مجسم بنا کر قصے کے پیرائے میں پیش کیا۔ ان کے کردار اپنی تعمیری نوعیت کے اعتبار سے داستانوں کے تخیل

اور ناول کے حقیقت پسندانہ کرداروں کے درمیانی صورت ہیں۔ جیسا کہ پروفیسر منظر اعظمی لکھتے ہیں:۔

صرف...... جوہر عقل ہی نہیں مولوی کریم الدین کی ''خط تقدیر'' بھی انگریزی تمثیلوں سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ یہی نہیں سر سید نے بھی اپنے بعض مضامین میں اس طرز طبع کی سعی کی۔ مولانا محمد حسین آزاد کے ''نیرنگ خیال'' کے مضامین (جو ایڈیسن اور جانسن کے مضامین کا آزاد ترجمہ ہیں) کے علاوہ بھی بہت سی کتابیں انگریزی طرز کی نقل میں لکھی گئی ہیں'' (۱۶)

اسطرح مغرب کے علم و آگہی کے نت نئے وسائل نے انسان کی سماجی و تہذیبی زندگی میں سرگرمی پیدا کی۔ اور انسان و کائنات کے مابین نئے رشتوں اور فرد و سماج کی بڑھتی ہوئی آویزش کے مکمل اور موثر اظہار کے لئے ''ناول'' وجود میں آیا۔

اردو ناول کے ابتدائی نقوش اور نذیر احمد

ڈپٹی نذیر احمد اردو ناول نگاری میں بڑی اہمیت کے حامل ہیں مگر اہمیت صرف اس لئے نہیں کہ انہوں نے اردو ناول نگاری کا آغاز کیا بلکہ اس لئے ہے کہ انہوں نے شروع ہی میں اردو ناول نگاری کو بعض ایسی صحت منداور مستحکم روایات دی ہیں کہ آج تک اردو ناول نگار کسی نہ کسی حد تک فائدہ اٹھا رہے ہیں۔ انہوں نے پہلی بار ہمیں یہ بات بتائی کہ معاشرے کے اہم مسائل قصے کہانی کے پیرائے میں پیش کئے جاسکتے ہیں اور ان مسائل کو پیش کرتے وقت زندگی کا ایسا پس منظر استعمال کیا جا سکتا ہے جو سادگی کے باوجود موثر اور دلنشین ہوسکتا ہے۔ وہ اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں۔ جنہوں نے ایک خاص معاشرے کی سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی زندگی کا غور سے مطالعہ کر کے اور اس زندگی کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کر کے اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور اس اہم کام کے لئے قصہ کا استعمال کیا۔ اس طرح قصہ کو ایک ایسا مقام اور مرتبہ حاصل ہوا جس سے وہ اب تک محروم تھا۔

نذیر احمد نے کل سات ناول لکھے مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانہ مبتلا، ابن الوقت، ایامیٰ اور رویائے صادقہ، مراۃ العروس ان کا پہلا ناول ہے جو کہ 1869ء میں شائع ہوا اور اس کا مقصد لڑکیوں کی تربیت ہے۔ ''رویائے صادقہ'' ان کا آخری ناول ہے جو کہ 1896ء میں شائع ہوا جس کا مقصد سر سید کے افکار کی اشاعت ہے۔

نذیر احمد کے تمام ناول اس زمانے کی مختلف سماجی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں اور اس زمانے کے سماجی و مذہبی مسائل پر روشنی ڈالتے ہوئے اصلاح و ترغیب کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ ان میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور اس زمانے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی کی گئی ہے۔

نذیر احمد نے زندگی کے ٹھوس پہلوؤں کو سامنے رکھا اور ہر ناول میں کسی نہ کسی سماجی عیب کو دور کرنے کی کوشش کی، کیونکہ ان کا مقصد انسان اور انسانی سماج کو بہتر بنانا تھا۔ بعض لوگوں نے اس ''مقصدیت'' کی وجہ سے نذیر احمد کے ناولوں کی فنی لحاظ سے تنقید کی ہے حالانکہ مقصدیت خلوص پر مبنی ہو اور ناول نگاری کا اصل محرک بھی ہو تو فن بہت زیادہ مجروح نہیں ہوتا اگر ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے نظریاتی الجھاوے سے بچتے ہوئے بھی غور کیا جائے تو افسانوی ادب کی کوئی صنف ایسی نہیں ملتی جو مقصدیت کے عنصر سے بالکل خالی ہو۔

ابتدائی دور کے بہادری کے قصے اور سورماؤں کے کارنامے سنا کر لوگوں میں ایک خاص ذہنی کیفیت پیدا کرنا تا کہ وہ جرأت و جوانمردی کے ویسے ہی کارناموں کی طرف مائل ہو سکیں اسے ترغیب ہی کہا جائے گا دوسرے یہ کہ انسان کو فطرتاً قصے کہانی سننے کا شوق ہوتا ہے۔ اس شوق کا سلسلہ دراصل اس کے شوق خودنمائی میں ملتا ہے اور فن یا ادب کا اولین متحرک یہی جذبہ خودنمائی ہوتا ہے اور ناول تو صنف ہی وہ ہے جس کا مقصد یا نصب العین حیات انسانی کی پیشکش اور اس کو بہتر بنانا ہوتا ہے۔ فلپ ہنڈرسن اپنی مشہور تصنیف The Novel Today میں لکھتا ہے کہ ''یہ امر مسلمہ ہے کہ عظیم ترین ناول کا مقصد جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے آج بھی انسانیت کا انقلاب ہے تا کہ اس انسانیت سے سوسائٹی یا سماج کو بدلا جا سکے'' (۱۷) یعنی ناول کے مقصدی ہونے میں کوئی قباحت نہیں، نہ اس میں کوئی اعتراض ہو سکتا ہے کہ ناول سے کسی خاص مسئلہ کے پروپگنڈے یا اور کسی قسم کی ترغیب کا کام لیا جائے۔ لیکن اس مقصد کے حصول سے پہلے ناول کو اگر وہ ناول ہے تو ناول ہونا پڑے گا یعنی اسے فن کی کسوٹی پر کھرا اترنا پڑے گا۔

نذیر احمد اردو کے اولین ناول نگار ہیں اس لئے ان کے ناول میں فنی نقائص نہ ہوں ایسا نہیں ہو سکتا مگر کسی قصے کو ناول کی کسوٹی پر پرکھنے کے لئے جو عناصر ضروری ہیں، نذیر احمد کے ناول ان سے خالی نہیں۔ مثلاً ناول کو اس آئینہ سے تشبیہ دی گئی ہے جس میں جیتی جاگتی دنیا کا عکس نظر آئے، یعنی

ناول نام ہے زندگی کی تصویر کشی کا۔ نذیر احمد کے ناول اس کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔ زندگی اور معاشرے کی تصویر کشی وہ اس کامیابی سے کرتے ہیں کہ پڑھنے والوں کو اس پر اکثر اپنے گھر اور اپنے ماحول کا گمان گزرتا ہے اور ان کے کرداروں کی تلاش دل کی گلیوں میں کی ہے۔ ان کے ناولوں میں مسلمانوں کے اس اہم دور کی معاشرت کی سچی تصویریں پائی جاتی ہیں اور اس عہد کی ذہنیت، سماجی تصورات اور معاشرتی نظریات کے بہترین مرقعے ملتے ہیں۔ ان میں حقیقت نگاری کے علاوہ فنی اعتبار سے ناول کے دیگر عناصر بھی تبدریج پیدا ہوتے گئے ہیں۔ ''مرأۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' میں اور اس سے زیادہ توبۃ النصوح'' اور ''ابن الوقت'' اور پھر ان سب سے بڑھ کر ''فسانہ مبتلا'' اور ''ایامی'' میں ہمیں آہستہ آہستہ وہ سارے خدوخال دکھائی دینے لگتے ہیں جن سے ناول کے پیکر کی تخلیق و تعمیر ہوتی ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں کو ان کے زمانے میں بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہاں تک کہ بچے، بڑے عورتیں اور مرد انہیں یکساں دلچسپی اور شوق سے پڑھتے تھے۔ یہ مقبولیت آج بھی قائم ہے ان کے ناول نہ صرف نصاب تعلیم کا حصہ آج بھی ہیں بلکہ گھروں میں ذوق وشوق سے پڑھے جاتے ہیں ایسا کیوں اس لئے نہیں کہ یہ اردو کے اولین ناول ہیں بلکہ اس لئے کہ ان ناولوں میں دلچسپی کے عناصر پائے جاتے ہیں جو قاری کی توجہ کو پوری طرح گرفت میں لئے رہتے ہیں اور اس لئے کہ نذیر احمد کی باتوں میں وہ کشش اور خوبصورتی ہے جو ہر عمر کے قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔

فکشن کی دنیا میں متفقہ طور پر کہانی میں تاثر اور دلچسپی کا سب سے بڑا رمز اور نکتہ اسلوب بیان کو ہی جانا جاتا ہے۔ نذیر احمد کو فن کے دیگر عناصر پر دسترس ہو یا نہ ہو وہ اسلوب بیان کے جادوگر ضرور ہیں۔ انہوں نے قصہ گوئی کے لئے ایسا موزوں و مناسب اسلوب اختیار کیا جسے استعمال کرکے میرامن نے دنیائے ادب میں جاودانی حیات حاصل کر لی تھی۔ نذیر احمد کا اسلوب صنف ناول کی رعایت سے اور اس عہد کے لوگوں کی سمجھ کے عین مطابق ہے۔ اس میں اس طبقے اور ماحول کے افراد وافکار کو جس دلنشینی اور سادگی کے ساتھ بیان کیا جاسکتا ہے اس کی مثال نذیر احمد سے بہتر کسی نے پیش نہیں کی بقول ڈاکٹر اشفاق محمد خاں......

''نذیر احمد کے ناول ان کی اس مخصوص زبان وانداز بیان کی بدولت خاصے کی چیز بن گئے

اور وہ اس زور بیان اور حسن بیان کی بنا پر اردو کے منفرد انشاپردازوں میں اہم مقام حاصل کر سکے‘‘(۱۸)

کسی بھی ناول میں کردار کی شخصیت سے قاری کا تعارف دو وسیلوں سے ہوسکتا ہے ایک تو یہ کہ قاری واقعات کے سلسلے میں اسے بے نقاب سمجھے دوسرے یہ وہ اس کے مکالموں سے قاری اس کے دل کی آواز سنے۔ ناول میں دونوں ہی طریقے استعمال کئے جاتے ہیں لیکن اگر شخصیت کے تمام پہلو روشن کرنے کے لئے صرف واقعات سے مدد لی جائے تو قصہ کا طویل ہو جانا لازمی ہے اس لئے مکالموں سے کام لیا جاتا ہے اس کے لئے تین شرطیں ہیں۔

(۱) مکالمے ضروری ہوں

(۲) مکالمے مختصر ہوں

(۳) مکالمے فطری ہوں

ظاہر ہے غیر ضروری مکالموں سے سوائے ناول کے طویل ہو جانے کے اور کچھ حاصل نہ ہوگا اور پڑھنے والے اکتا جائیں گے۔ اس کے برعکس اگر مکالمے مختصر ہوں گے تو پڑھنے والے پر ڈرامائی اثر پیدا ہو سکے گا۔ مقصدی ناولوں میں مکالموں کے طویل ہو جانے کا خطرہ زیادہ ہو جاتا ہے۔ کسی کردار کے منہ سے جب کوئی ایسی بات نکل جاتی ہے جو براہ راست یا بالواسطہ اس کے مقصد کی ترجمانی کرتی ہے تو وہ بے قابو ہو جاتا ہے اور جو کچھ اپنی تائید یا مخالفین کی تردید میں کہنا چاہتا ہے وہ سب کچھ کہہ ڈالتا ہے۔ کبھی کبھی تو مکالمہ وعظ یا لیکچر کی صورت اختیار کر لیتا ہے ڈپٹی نذیر احمد بھی بہت سی جگہوں پر اسی بیماری میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ بالعموم ایسی جگہوں پر ہوتا ہے جہاں مذہبی امور زیر بحث آتے ہیں اس کا سبب نذیر احمد کا اصلاحی مشن اور مذہبی ذہن ہے۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ نذیر احمد مکالمہ نگاری کے فن سے واقف نہیں تھے حقیقت یہ ہے کہ طوالت کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ اس فن میں ماہر دکھائی دیتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کا تفصیلی تعارف بھی کراتے ہیں اور ان کے عمل سے بھی ان کی شخصیتوں کو نمایاں کرتے ہیں مگر نذیر احمد کے کرداروں کو سمجھنے میں جو چیز سب سے زیادہ معاون ہوتی ہے وہ ان کے مکالمے ہی ہیں۔ ان کے ہر کردار کی زبان سے وہی مکالمے ادا ہوتے ہیں جو اسکی شخصیت سے مطابقت رکھتے ہیں اور موقع محل

کے عین مطابق ہوتے ہیں۔

ان کے کرداروں کی گفتگو سننے والا محض اس گفتگو سے ان کرداروں کے بارے میں بہت کچھ جان سکتا ہے۔ مثلاً وہ کون ہے؟ اس کا مزاج کیسا ہے؟ اس کی پرورش کس ماحول میں ہوئی ہے؟ وہ کس پیشے سے منسلک ہے؟ اور اس کی عمر کتنی ہے؟ بوڑھوں کی گفتگو کا انداز الگ ہوتا ہے اور بچوں کی گفتگو کا الگ متوسط درجے کی مستورات کی زبان خادماؤں کی زبان سے جداگانہ ہوتی ہے۔ مکالمے یہ واضح کرتے ہیں کہ نذیر احمد کو شاعرانہ، عالمانہ، سادہ، بامحاورہ اور ظرافت آمیز ہر طرح کی زبان پر پوری قدرت حاصل ہے، کلیم کے مکالموں پر شعریت غالب ہے۔ حجۃ الاسلام قرآن وحدیث کے حوالوں سے عالمانہ گفتگو کرنے میں مبتلا کی باتوں میں سادگی ہے۔ ظاہر دار بیگ نے اعلیٰ طبقے کی صحبت اٹھائی ہے مگر آدمی ہے کم علم، اس لئے سادہ زبان بولتا ہے۔ خادماؤں کی زبان ان سے اس حد تک مختلف ہے جتنی ہونی چاہئے۔ چلبلا بھانڈ مصیبت کے وقت بھی مسخرے پن سے باز نہیں آتا مکالمہ نگاری میں نذیر احمد کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ ایک کثیر المطالعہ انسان تھے اور زبان پر انہیں پوری قدرت حاصل تھی۔ وہ مشکل سے مشکل بات اور پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو سہل بنا کے بات چیت کی زبان میں ادا کرنے کا گر جانتے تھے۔ دوسرے وہ انسانی نفسیات کے رمز شناس تھے، فقروں اور جملوں سے کردار کی ذہنی تہوں کو کھولنے اور اس کے باطن کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے تیسرے یہ کہ زندگی کے وسیع تجربوں سے انہوں نے، سب کچھ سیکھا تھا۔ انہوں نے ہر قسم اور ہر طبقے کے لوگوں کو بہت قریب سے دیکھا تھا اور سب کے طرز بیان سے بخوبی واقف تھے۔ چنانچہ مراۃ العروس اور بنات النعش انکے ابتدائی ناول ہیں جن میں فنی طور پر متعدد خامیاں ہیں۔ مگر مکالمہ نگاری پر انکی قدرت کا اظہار یہیں سے ہونے لگا تھا۔ اکبری اور اصغری کی سیرت کا اندازہ ان کی اپنی گفتگو سے ہی ہوتا ہے۔ ان کی گفتگو اور اس کا انداز ہو بہو ویسا ہی ہے جیسا متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں میں ہوسکتا ہے۔ توبۃ النصوح میں نعیمہ کی ماں اپنی ماں سے بے ادبی سے بات چیت اس کے مزاج کو پوری طرح نمایاں کرتی ہے۔

ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کے مکالمے طویل ہونے کے باوجود دلچسپ ہیں۔ آزادی بیگم کی زیر لب گفتگو سے اس کی ذہنی کشمکش کا اظہار ہوتا ہے۔ مکالمہ نگاری کے سب سے عمدہ نمونے

''فسانہ مبتلا'' میں ملتے ہیں اس میں نذیر احمد کی مکالمہ نگاری کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔

غرض یہ کہ نذیر احمد کے ناولوں میں مکالمہ نگاری کا فن نکھرتا چلا گیا ہے اور کسی کسی ناول میں تو مکالمے ہی اس کی جان ثابت ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں بے جا طوالت، الفاظ کی ثقالت اور محاوروں کی بھرمار نے مکالموں کو پھیکا بھی کیا ہے مگر یہ خامیاں بہت کم ہیں مجموعی طور پر نذیر احمد نے مکالمہ نگاری میں مہارت کا ہی ثبوت پیش کیا ہے۔

ناول میں زبان کا سوال نہایت اہم ہے اور بعض ناول نگار اس اہمیت کو یا تو پوری طرح محسوس نہیں کر پاتے یا ناول نگاری کے فنی تقاضوں سے واقف نہیں ہوتے۔ ہر زبان میں تقریر اور تحریر کے محاورے میں فرق ہوتا ہے۔ پھر مختلف عمر کے لوگ، مختلف پیشہ ور، مختلف جنسوں کے لوگ اپنے اپنے محاورے رکھتے ہیں۔ جو ناول نگار اس فرق کو اہمیت نہیں دیتے ان کی زبان محض کتابی ہو کر رہ جاتی ہے اور اس میں وہ تازگی یا زور نہیں ہوتا جو چلتے پھرتے انسانوں کی گفتگو میں ہوتا ہے۔ روزمرہ کی گفتگو کی زبان سادہ بے تکلف، برجستہ اور عوامی ہوتی ہے۔ اس میں تصنع یا آورد کا نام نہیں ہوتا، اس لئے اچھے ناول کی زبان کا انداز بھی ایسا ہی ہونا چاہئے۔

اس لحاظ سے نذیر احمد کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ انہیں ناول کی زبان پر مکمل عبور حاصل ہے۔ وہ ایک اعلیٰ درجے کے زبان داں، مترجم اور عالم و مقرر تھے۔ ایک ایسے مصنف تھے جن کی شخصیت اور جن کا رنگ تصنیف سرسید کے رفقاء میں سب سے منفرد تھا۔ یہ انفرادیت ان کے اکثر کارناموں کی اس روح میں مضمر ہے کہ انہوں نے سرسید کے بعد شاید سب سے زیادہ عام زندگی اور عام مسائل سے رابطہ رکھا۔ ان کی اپنی زندگی عوام ہی کے ماحول سے ابھری تھی اور ان کے تجربات سے مالا مال تھی جن سے سچا ادب اور سچی زبان وجود میں آتی ہے۔ وہ ایک عوام دوست، ہمدرد اور غمگسار شخص تھے اس لئے ان کی زبان مخصوص عالمانہ، لہجے میں ہونے کے باوجود عوامی اور عام لوگوں سے بالکل قریب ہے۔

نذیر احمد کا عمر کا ابتدائی حصہ دہلی کے مسلم گھرانوں میں گزرا تھا اس لئے دہلی کے محاورے نوک زباں تھے۔ ساری عمر ان محاوروں کا استعمال کثرت سے کرتے رہے۔ اس طرح انہیں زبان پر ایسی قدرت حاصل ہوگئی ہے کہ جیسی زبان لکھنا چاہتے ہیں بے تکان لکھتے چلے جاتے ہیں مگر ان کی

موزونیت میں کوئی کمی نہیں آتی۔

محاورات ہی کے ذریعہ انہوں نے اظہار وابلاغ کے بڑے بڑے فائدے اٹھائے ہیں۔خاص طور سے عورتوں کی سماجی زندگی کی تصویرکشی اوران کے خانگی حالات کے حقیقی مرقع کھینچنے میں محاوروں نے بڑی مدد کی ہے۔اجتماعی مناظر،ظرافت کے انداز،لڑائی،جھگڑوں کے طور،تلقین و وعظ کے ڈھنگ،قہروعتاب کے تیوراورڈانٹ ڈپٹ کے طریقے،غرض زندگی کے ہرموڑ کی ترجمانی وہ بڑی کامیابی سے کرسکنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

عورتوں کی گفتگو،ان کے احوال کوائف کے بیان میں نذیراحمد نےنسوانی اندازمتکلم،طرز گفتگو،الفاظ ومحاورات اور روزمرہ پر کامل دسترس کا ثبوت دیا ہےاوراس کا استعمال اس چابکدستی سے کیا ہے کہ بیان میں سلاست اور بے ساختگی خود بخود پیدا ہوگئی ہے۔لیکن مردوں کی گفتگوقلمبند کرتے وقت یاراوی کا بیان لکھتے وقت انہوں نے عربی وفارسی کے ثقیل الفاظ کے ذریعہ محاورات کی روانی اور بے ساختگی کو مجروح کر ڈالا ہے۔جہاں جہاں انہوں نے ایسا کیا ہے ان کا اسلوب ناہمواریوں کا شکار ہوگیا ہے۔اس طرح دونوں اسالیب کونظر میں رکھا جائے تو مہدی افادی کے لفظوں میں ان کی تحریریں ''گنگا جمنی'' ہوگئی ہیں۔ثانی،الذکراسلوب کانمونہ ملاحظہ کیجئے......

''نصوح دل کا یوں ہی کچا تھا۔ہیضہ کی گرم بازاری سنی تو دل سرد اور چہرہ زرد ہوگیا۔یہ اسباب ظاہری جوتدبیریں انسداد کی تھیں۔سب کیں۔''

اس عبارت میں محاورات کا برمحل اور رواں دواں استعمال مسلم ہے مگر مغربی الفاظ اور محاورات کی آنکھ مچولی نے اسلوب میں جو ناہمواری پیدا کر دی ہے وہ ناقابل انکار ہے،اسی طرح نصوح کا یہ قول بھی ناہمواری کی نذر ہوگیا ہے۔

''افسوس کتنی دولت خداداداس بے ہودہ نمائش اورتکلف وآرائش میں ضائع کی گئی ہے۔کیا ہی اچھا ہوتا،یہ روپیہ محتاجوں کی امداداورغریبوں کی کاربراری میں صرف ہوتا''

عبارت میں زوراور بہاؤ بیشک ہے لیکن وہ روانی نہیں۔ہاں اتنا کہا جاسکتا ہے کہ عربی فارسی الفاظ کی بہتات،دہلی کی ٹکسالی زبان،محاوروں اورعوامی کہاوتوں میں چھپ کرزیادہ گراں نہیں گزرتی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد کے مزاج میں ظرافت بے پناہ تھی۔ بقول مرزا فرحت اللہ بیگ ۔متانت انہیں چھوکر نہیں گئی تھی، وہ ہر بات میں مذاق کا پہلو نکال لیتے تھے۔ان کی ظرات میں طنز بھی ہوتا تھا اور مزاح بھی۔ یہ وہ صفت ہے جو ان کے محاوروں سے پر طویل، عبارتوں کو بھی دلچسپ ،شگفتہ اور دلکش بنا دیتی ہے۔ان کے ناولوں میں کئی مزاحیہ کردار بھی پائے جاتے ہیں جن میں مرزا ظاہر دار بیگ کو ان کا ''عظیم کارنامہ'' ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔

نذیر احمد کے اسلوب کی ایک اہم خوبی زور بیان بھی ہے۔ان کا لہجہ پر جوش اور اثر انگیز ہوتا ہے۔ بلند آہنگ الفاظ اس ترتیب سے استعمال کرتے ہیں کہ پوری عبارت میں زور پیدا ہو جاتا ہے۔حالی کی آواز دھیمی تھی شبلی کی پکی مگر مختصر۔آزاد کہانیاں سناتے ہیں اور سر سید نصیحت کرتے ہیں لیکن نذیر احمد کی ہی وہ آواز ہے جو پر زور قوت اور خواب غفلت سے بیدار کرنے کی طاقت رکھتی ہے۔انکے لہجے میں کرختگی اور صلابت ہے اور الفاظ میں رعب وطنطنہ۔نذیر احمد لمبے فقروں اور طویل پیراگرافوں کے مطلق العنان بادشاہ ہیں۔ان فقروں میں طنز وتعریض، شکوہ واحتجاج ،عربی کی ضرب لامثال مصرعے اور مقولے، زنانہ اور طبقاتی محاورات، مسلسل اور مفرد تراکیب سب ایک ایسے آئین سے منظم ہوکر ایسے خوبصورت پیرائے میں متشکل ہوجاتی ہیں کہ ان کا اثر قبول کئے بغیر چارہ نہیں رہتا۔

خلاصہ کلام یہ کہ ناول ہر دوسرے فن کی طرح ایک فن ہے جو اعلیٰ ہے۔نذیر احمد اس فن کے اصولوں سے واقف تھے۔اور اس فن کے لئے جس اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے اس کی بیشتر صلاحیتیں ان میں موجود تھیں۔مشاہدے کی وسعت، خیال کی مصوری، زندگی کے متعلق ایک جذباتی نقطہ نظر، جزئیات کی محققانہ گرفت اور ربط و تنظیم کی صلاحیت، یہ ساری خصوصیات ان کے یہاں ہیں اور خاصی نمایاں ہیں۔

اس طرح نذیر احمد نے اپنے ناولوں کے ذریعہ فن اور اسلوب کے ایسے نمونے پیش کئے جن سے آنے والے ناول نگاروں کو فن کی روایت کا معیار بتایا۔ان ناولوں میں بہت سی خامیوں کے باوجود مکمل فن کی ساری نشانیاں موجود تھیں۔

ابتدائی اردو ناول پر انگریزی ناول کے اثرات

ڈپٹی نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جو انگریزی زبان پر گہری واقفیت رکھتے تھے انہوں نے مختلف موضوعات پر بیشتر انگریزی کتابوں کا اردو میں ترجمہ کیا تھا۔نذیر احمد نے جب ناول ''مراۃ العروس'' لکھا اور اردو ادب کو پہلی بار مغرب کے فن ناول نگاری سے متعارف کرایا تو ان کے مقابل مغربی شاہکاروں کے فن پارے موجود تھے۔نذیر احمد مغرب کے ان فن پاروں سے براہ راست اور بالواسطہ طور پر متاثر ہوئے تھے۔ان کے ابتدائی تین ناول ''مراۃ العروس'' (1869) ''بنات النعش'' (1873) اور ''توبۃ النصوح'' جو ایک ہی دور کے نتیجۂ فکر ہیں وہ انگریزی زبان کے مختلف حصوں سے اخذ کئے گئے ہیں۔ان ناولوں کے ماخذ کے متعلق ڈاکٹر صادق تحریر کرتے ہیں۔

Before Nazir Ahmad there had been no novel as such in urdu. A few book had been translated from English, e.g. The Pilgrim's progress, Johnson's Rasselas, Maria Edgelworth as Simple Susan and Robinson Crusoe. They have a heavy instructional bias and must have been popular with the puritan middle class Nazir Ahmad may have read some of them, but they did not inspire his work. The first English story which has defenite influence on him was the History of Sandford and Merton by Thomas Day and his Taubat-un-Nasuh is taken from Dofoe's Family Instructor Part-I(۱۹)

نذیر احمد ''بنات النعش'' کے متعلق خود اعتراف کرتے ہیں۔''مراۃ العروس'' کے بعد میں نے سینڈفورڈ کی طرح کا ایک ناول ''بنات النعش'' لڑکیوں کے لئے لکھا اور اس کی بطمع سرکار میں چلتا کیا(۲۰)

اٹھارویں صدی کے انگلینڈ میں یہ خیال عام تھا کہ ناول کا خاص کام قصہ کے ذریعہ اخلاق

کی تلقین ہے۔رچرڈسن کا کہنا تھا کہ اس کے قصوں کو تعلیم و تلقین کا آلہ تصور کرنا چاہئے۔نذیر احمد نے ان مغربی ناول نگاروں کا غائر مطالعہ کیا تھا اور انسے متاثر ہو کر اپنے ناولوں میں معاشرت کی اصلاح قصوں کے ذریعے کرتے ہیں۔نذیر احمد مغرب کی روشن خیالی سے بیحد متاثر تھے۔اس لئے وہ مسلم گھرانوں میں تعلیمی نظام میں انقلاب لانا چاہتے تھے۔اس لئے انہوں نے بورڈنگ اسکول کی جگہ لڑکیوں کے لئے گھریلو تعلیمی نظام کا تصور پیش کیا اور سماج کی قدامت پسندی کو دور کرنے کے لئے نئے طریقہ زندگی کو اپنانے کی پرزور تائید کی۔

بیکن ،ہابس اور لاک نے انسانی کردار کی تشکیل میں سماجی ماحول کے اثر پر بہت زور دیا ہے۔اور انسان کی تغیر پذیر فطرت کے قدیم خیالات کو نیا اور اہم نفسیاتی رخ دے کر اس میں نئی روح پھونک دی۔سماجی ماحولیت کا مفہوم ان مغربی مفکروں کے نزدیک یہ تھا کہ ہر شخص کا نقطہ نظر،طرز زندگی،عادات و اطوار اور اس کی پرورش و پرداخت تعلیم و تربیت اور دوسروں کے ساتھ میل جول و صحبت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔اس اصول کی بازگشت نذیر احمد کے یہاں بھی ملتی ہے وہ ''رویائے صادقہ'' میں لکھتے ہیں۔

''بات یہ ہے کہ انسان اس طرح کا مخلوق ضعیف ہے کہ وہ متاثر ہوتا ہے تعلیم سے،تربیت سے صحبت سے،سوسائٹی سے،رسم و رواج سے،آب و ہوا سے،مزاج شخص سے،اپنی خواہشوں سے،اپنی ضرورتوں سے اور کوئی نہیں جان سکتا کہ یہ سب باتیں جمع ہو کر کیا نتیجہ پیدا کریں گی''۔(۲۱)

اٹھارویں صدی میں مغرب میں اخلاقی نفسیات کا یہ اصول کہ انسانی سیرت کی بنیاد جذبے پر ہوتی ہے اور جذباتی دھچکا اخلاقی تبدیلی کا باعث ہوتا ہے،اس اصول کو مغربی ناول نگاروں سے فنی سطح پر برتا چنانچہ نذیر احمد کے ناول میں بھی اخلاقی نفسیات کا یہی اصول کارفرما ہے اور ان کے کرداروں کی تالیف اس اصول کے تحت ہوتی ہے۔اکبری جیسی بدتمیز لڑکی اپنا گھر الگ بساتی ہے اور بعد میں سسرال آنے پر مجبور ہوتی ہے۔یا کلیم مرتے وقت توبہ کرتا ہے نصوح مدت العمر بے دینی کی زندگی گزارنے کے بعد دین دار بن جاتا ہے ان کے کرداروں کو پہلے جذباتی دھچکا لگتا ہے تو ان کے اخلاق میں تبدیلی آتی ہے۔

وکٹورین عہد کے ناولوں میں بھی یہ Motive کارفرما تھا۔اس دور میں بھی بُرے

کرداروں کو جیل بھیج کر یا مہلک بیماری میں مبتلا کر کے ناول نگار انہیں اخلاقیات کا سبق دیتے تھے۔

اٹھارویں صدی کے انگریزی ناولوں میں ایک بات اور دیکھنے کو ملتی ہے کہ اس نے مرکزی کرداروں کو اخلاقی رہنمائی کوئی مذہبی رہنما کرتا ہے یہ مذہبی رہنما ناول کے صفحۂ قرطاس پر کچھ دیر کے لئے نمودار ہوتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔حالانکہ ناول کے مرکزی عمل سے براہ راست اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔پھر بھی اس کا اثر کرداروں کے ذہن پر ہوتا ہے۔نذیر احمد کے ناولوں میں ایسے کردار میر تقی،سید عارف،مسٹر نوبل اور حجۃ الاسلام وغیرہ میں جو ناول کے شروع سے آخر تک نہیں رہتے بلکہ اچانک آتے ہیں اور اخلاقیات کا سبق دیکر اور نصیحت کر کے فوراً چلے جاتے ہیں۔

نذیر احمد ڈینیل ڈیفو اور تھامس ڈے کی طرح مقصدی ناول نگار ہیں۔مگر ان کے ناول مقصدیت و مثالیت پسندی کے باوجود دلچسپی کے عناصر سے عاری نہیں ہیں۔

نذیر احمد قصوں کے دوران ایڈیسن،اسٹیل اور ڈرائڈن کی طرح ہنستے ہوئے فرد و سماج،ملک و قوم کی کمزوریوں پر طنز کرتے چلے جاتے ہیں۔ان کے یہاں بھی ان انگریزی طنز نگاروں کی طرح طنز کا مقصد تنقید و اصلاح ہے۔یہ ضرور ہے کہ نذیر احمد ایک ماہر نفسیات اور معلم اخلاق کی طرح اس میں ظرافت کو اس طرح محلول کر دیتے ہیں کہ طنز کی تلخی کم ہو جاتی ہے۔

اٹھارویں صدی کے انگریزی ناولوں میں بیانیہ قصے،بہت کم ہوتے ہیں اور ان کے ناول کا پلاٹ مکالموں کے انداز میں تحریر ہوتا ہے۔نذیر احمد نے بھی ان مغربی ناول نگاروں کی تکنیک کی اپنایا اور اپنے ناولوں کی تخلیق مکالموں کے ذریعہ کی۔اس وجہ سے ان کے ناولوں میں ڈرامائی شان پیدا ہو جاتی ہے۔حالانکہ بعض اوقات یہ مکالمے طویل ہو کر بیانیہ انداز اختیار کر لیتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی ڈرامائیت مجروح ہو جاتی ہے۔لیکن ''توبۃ النصوح'' میں انگریزی ناولوں کے مکالموں جیسی ادبی شان دیکھنے کو ملتی ہے۔نصوح کی خود کلامی کے ذریعے نذیر احمد نے زندگی کے تمام امور نصوح کے گناہوں کے اجتناب و تعلقات کو بہت ہی دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔ہیضے کی وباء سے انسانی ذہن کا مفلوج ہونا اور زندگی اور موت کی کشمکش کا موثر بیان انہیں مغربی فنکاروں کے قریب تر کر دیتا ہے۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار،نذیر احمد کے معاصر ناول نگار ہیں۔جن کے تخلیقی محرکات میں مغربی

اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔رتن ناتھ سرشار نے الف لیلیٰ ،انوار سہیلی ،رامائن،مہابھارت،داستان امیرحمزہ،مراۃ العروس،بنات النعش وغیرہ تصنیفات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ساتھ ہی انہوں نے مغربی ناول نگاروں میں رچرڈسن،فیلڈنگ،اسمولٹ،اسکاٹ،ڈکنس اورتھیکرے کے ناولوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔سرشار کوانگریزی زبان پر قدرت حاصل تھی۔انہوں نے چندانگریزی ناولوں کے ترجمے بھی کئے جن میں ہسپانوی ناول نگار سروانٹیر کی شہرہ آفاق تصنیف ''ڈان کوئک زٹ'' کا انگریزی کی معرفت آزادترجمہ ''خدائی فوجدار'' ہے۔

سرشار کے ناولوں سے اردو ناولوں پر مغربی اثرات کا سلسلہ واضح طور پر شروع ہوتا ہے۔یہ کہا جاتا ہے کہ انگریزی ناولوں کے فروغ میں جو حصہ ڈکنس وتھیکرے کا ہے وہی اردو ناولوں میں سرشار کا ہے۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے فسانہ آزاد،سیر کہسار، جام سرشار،کامنی،بچھڑی ہوئی دلہن، طوفان بے تمیزی،پی کہاں،کرم دھرم،چنچل نار وغیرہ ناول لکھے۔لیکن انہیں بقائے دوام ''ڈان کوئک زٹ'' کے طرز پر لکھا ناول ''فسانہ آزاد'' نے بخشا۔یہ ناول اودھ اخبار میں دسمبر 1878 سے دسمبر 1879 تک شائع ہوا تھا لیکن کتابی صورت میں 1885 میں منظر عام پر آیا۔سرشار کے دل کو تربھون ناتھ ہجر کا وہ جملہ...... ''کاش کہ ڈان کوئک زٹ کے مقابلے کا ناول اردو میں بھی ہوتا'' چھو گیا۔انہوں نے اسی طرز پر ''فسانہ آزاد'' لکھا جو کسی بھی طرح ''ڈان کوئک زٹ'' سے کم نہیں ہے(۲۲)

فسانہ آزادتقریباً سوا تین ہزار صفحات پر مشتمل ہے جو بظاہر ایک قلمی خاکہ نظر آتا ہے۔اس ناول کوانگریزی سے اردو میں منتقل کیا گیا ہے۔بقول محمد صادق:-

''کافی وثوق سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ فسانہ آزاد Don Quixote پر مبنی ہے۔کوئی شک نہیں کہ ان دونوں میں کافی یکسانیت ہے۔دونوں ہیئت کے اعتبار سے قلمی تصویریں ہیں اور مقصد کے اعتبار سے طنزیہ'' (۲۳)

جدید مغربی ناولوں کی طرز پر لکھا یہ ناول اور اٹھارویں صدی کے ایڈیسن اوراسٹیل کے طرز پر تخلیق کردہ دیہاتی رئیس کردار'' سرراجر کوڈری جو اسپیکٹیٹر کے صفحات پر جلوہ افروز ہوکر اپنے طرز و

مزاح سے معاشرتی زندگی پر تنقید کرتے تھے۔ اس کو مدنظر رکھ کر سرشار نے ''فسانہ آزاد'' کا سلسلہ شروع کیا۔

ڈاکٹر محمد صادق نے اس ناول کی مثال رچرڈسن نے ناولوں سے دی ہے ان کا کہنا ہے کہ جس طرح رچرڈسن کے ناولوں کے بارے میں فلپس نے کہا ہے کہ اس کے ناول صرف افراد کے لئے نہیں لکھے گئے ہیں بلکہ اس کے ناول خاندانوں اور نسلوں کے واسطے ہیں۔ جہاں دادا کوئی ناول پڑھتے ہوئے انتقال کر گیا تھا۔ وہاں اس کا پوتا نشان کو دیکھ کر آگے پڑھنا شروع کر دیتا ہے۔ (۲۴)

یہی کیفیت فسانہ آزاد کی بھی ہے وہ لکھتے ہیں:۔ ''عجیب بات یہ نہیں ہے کہ فسانہ آزاد کس قدر طویل ہے عجیب بات یہ ہے کہ آخرکار یہ کتاب کیوں ختم ہوگی میرا خیال ہے کہ اس قسم کی کتاب کا خاتمہ نہیں ہونا چاہئے اور اگر خاتمہ ہو بھی تو مصنف کی زندگی کے ساتھ'' (۲۵)

سرشار کے یہاں چارلس، ڈکنس وتھیکرے کے طنز وتمسخر کا میدان سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ فیلڈنگ کی طرح سرشار بھی، جذباتیت وقار ومنزلت کے جھوٹے پندار اور انسانی خامیوں پر سخت ضرب لگاتے ہیں ڈاکٹر زور اور مجنوں گورکھپوری نے سرشار کو اردو کا ڈکنس کہا ہے کیونکہ سرشار نے فسانہ آزاد کی تخلیق ڈکنس کی طرح عوامی زبان میں کی ہے۔ جس طرح ڈکنس کے بیشتر کردار معمولی طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی زبان میں خامیاں اور بے قاعدگیاں ہوتی ہیں جس کو انہوں نے بڑی کامیابی کے ساتھ اپنے کرداروں کی زبانی عبارتوں میں منعکس کر لیا ہے۔ سرشار بھی ڈکنس کی طرح سماج کے مختلف طبقات وان کے کرداروں اور ان کی زبان سے بخوبی واقفیت رکھتے ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ناول کے ارتقاء میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ناول مغربی اثرات کے نقوش کی نشاندہی کرتے ہیں۔

شرر، سرشار ورسوا کے ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات

عبدالحلیم شرر وہ پہلے ناول نگار ہیں جنہوں نے مغربی فن کے مطالبات کو مشرقی مزاج سے ہم آہنگ کیا۔ اور اردو زبان میں ناول نگاری کی باضابطہ ابتدا ہی نہیں کی بلکہ انگریزی لفظ ''ناول'' کو بھی اردو میں رائج کیا۔ یوں تو نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار ناول نگاری کی تاریخ میں فنی روایت کے پیش

رو قرار دیئے جاتے ہیں۔ ان ناول نگاروں نے مغربی مصنفین کے اصلاحی و اخلاقی مقاصد کو لے کر قصہ گوئی میں فوق الفطرت عناصر و تخیل و تصور کی رنگینی کے بجائے سیدھی سادی زندگی کی سچائیوں کو پیش کیا اور مغرب کی عقلیت و واقعیت پسندی کو اپنے فن میں جگہ دی۔ لیکن عبدالحلیم شرر نے اپنے فن کی بنیادوں پر ناول اور قدیم قصوں کے درمیان ایک امتیازی خط کھینچ دیا۔ اس لئے عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:-

''اردو میں سب سے پہلے ناول نگار عبدالحلیم شرر ہیں۔ جن کے ناول بالکل انگریزی ناول کے نمونے پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں وہ احساس جاری و ساری معلوم ہوتا ہے جو عام انگریزی ناولوں کا خاصہ ہے۔ اس لئے ان کے افسانے، ان کے پیش رو کے مقابلے میں ناول کہلانے کے زیادہ مستحق ہیں۔ اس لحاظ ے وہ اردو کے ''رچرڈسن'' کہلا سکتے ہیں۔ ایک دوسرے اعتبار سے شرر کی سر والٹر اسکاٹ سے بھی تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ اس کے کئی وجوہات ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ شرر نے اسکاٹ کے ناولوں کو پیش نظر رکھ کر لکھا ہے۔ چنانچہ ان کے ناول بھی قدیم رومانوی فضا سے پر نظر آتے ہیں۔ انگریزی زبان میں کافی مہارت اور انگریزی معاشرت سے زیادہ واقفیت ہونے کی وجہ شرر نے نذیر احمد سے زیادہ ترتیب پلاٹ کے رازوں کو سمجھ لیا تھا۔ (۲۶)

شرر بھی اس کا اعتراف کرتے ہیں کہ وہ انگریزی ناول نگاروں سے متاثر ہوئے ہیں۔ شرر اپنے پہلے ناول ''دلچسپ'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:-

''میرا یہ ابتدائی ناول شاعرانہ سخن آفرینی کا پہلا نمونہ ہے۔ میری عربی و فارسی تعلیم نے فارسی انشا پردازوں کے رنگ کو جدید انگریزی مذاق کے سانچے میں ڈھالا تو انگریزی کے مطالعہ نے عاشقانہ جذبات بھر دئے۔ اس میں شک نہیں کہ انگریزی طرز پر یہ اردو کی شاعرانہ عاشقانہ انشا پردازوں کا پہلا نمونہ ہونے کی وجہ سے اس ناول کی عبارت میں خیال آفرینی کا جس قدر زیادہ زور ہے، اس قدر جملے بڑے ہو گئے ہیں۔ (۲۷)

عبدالحلیم شرر کے اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی ناولوں کے مطالعہ نے انہیں ناول لکھنے کی ترغیب دی ہے۔ شرر جس دور سے تعلق رکھتے تھے اس دور میں انگریزی کے بیشمار ناولوں کے ترجمے منظر عام پر آ چکے تھے۔ مغربی ادیبوں کے طرز پر لکھے گئے مضامین اردو رسائل میں

تیزی سے شائع ہو رہے تھے۔

عبدالحلیم شرر 1895 میں نواب وقار الامراء کے صاحبزادے ولی الدین خاں کے ہمراہ انگلستان گئے تو وہاں اپنے قیام کے دوران نہ صرف انگریزی زبان میں مہارت حاصل کی بلکہ موسیو کوریسن نامی اک فرانسیسی سے فرانسیسی زبان بھی سیکھی اور اس میں کافی مہارت حاصل کی۔ س طرح شرر نے براہ راست انگریزی و فرانسیسی زبان سے استفادہ حاصل کر کے مغربی معیار کو فن میں جگہ دی۔

عبدالحلیم شرر نے مغربی ناول کے طرز پر معاشرتی و تاریخی ناول لکھے۔ ان کے تاریخی ناولوں میں ملک العزیز ورجینیا، منصور وموہنا، فلورنڈا، ایام عرب، فردوس بریں، مقدس نازنیں، فتح اندلس وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ لیکن شرر کے دو ناول ''مقدس نازنین'' بعد ازاں ''تاریخ حرب وصلیبہ'' اور'' ڈاکو کی دلہن'' کسی انگریزی ناولوں کا ترجمہ ہیں۔ مقدس نازنین کس انگریزی ناول کا ترجمہ ہے۔ اس کا ثبوت کہیں نہیں ملتا۔ موصوف نے اسے ترجمہ لکھ دیا ہے لیکن یہ نہیں بتایا کہ یہ کس انگریزی ناول کا ترجمہ ہے۔ لیکن دوسرا ناول ''ڈاکو کی دلہن'' غالباً ولیم۔ ایم۔ رینالڈس کے ناول کا ترجمہ ہے۔

عبدالحلیم شرر کو اردو ادب کا سروالٹر اسکاٹ کہا جاتا ہے۔ شرر نے یوروپ کے سفر کے دوران سروالٹر اسکاٹ کا ناول Talisman کا مطالعہ کیا تھا۔ یہ ناول بیت المقدس کے متعلق سلطان صلاح الدین ایوبی اور شاہ رچرڈ کی رزم آرائیوں پر مشتمل ہے۔ اٹھارویں صدی میں یوروپ کی مذہبی و سیاسی کشمکش اور اس دور کی اصلاحی اور مذہبی تحریکوں نے اسکاٹ کو تاریخی ناول نگار بنا دیا۔ کیونکہ اس کشمکش کا اثر پچھلے دو سو سال میں انگلینڈ کی اخلاقی زندگی پر پڑا تھا۔ انگلینڈ میں جین پورٹر کی thad das of warsaw اور Chiefs Scottish اور Longswood کی Lelahd سے تاریخی ناول کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ لیکن اس وقت تک اردو ادب میں تاریخی ناول کا وجود نہیں تھا دراصل یہ ضرور تھا کہ شرر بھی اسکاٹ کی طرح عبوری دور سے گزر رہے تھے۔ چنانچہ اس دور کی سیاسی وسماجی عوامل نے شرر کو ناول لکھنے پر مجبور کیا۔ یہ دور کشمکش کا دور نہیں بلکہ کشمکش کی صدی تھی، جس میں مشرق مغرب سے، مذہب مذہب سے، تہذیب تہذیب سے اور نظریات، نظریات سے برسر پیکار تھے۔ تہذیبوں کے تصادم کے ساتھ ساتھ اسلام اور عیسائیت بھی شدت سے ایک دوسرے کے خلاف تھے، عیسائی مشنریاں نہ صرف عیسائیت کی تبلیغ کر رہی تھیں بلکہ تاریخ حقائق و

واقعات کو بھی اپنے مطابق توڑ مروڑ کر پیش کر رہی تھیں۔ چنانچہ یہ دور مسلمانوں کی سیاسی، سماجی، تہذیبی وعلمی زوال کا فسانہ تھا۔ قوم کے اہل فکر، مختلف طریقوں سے قوم کو اس کی گرتی ہوئی حالت کا احساس دلا رہے تھے۔ ان سب حالات اور سیاسی، سماجی تحریکات کے زیر اثر شرر کے ذہن پر ناول ''ٹیلسمان'' کا شدید ردعمل ہوا۔ اس ناول میں انہوں نے اسلام کا مضحکہ اڑایا تھا۔ چنانچہ ان سب محرکات کے زیر اثر شرر نے محسوس کیا کہ قوم کی اصلاح کے لئے ضروری ہے کہ اس میں اسلاف کے کارناموں کی یاد دہانی کراتے ہوئے مذہبی جوش و تاریخ سے لگاؤ پیدا کیا جائے۔ اس لئے شرر نے اسکاٹ کی طرح تاریخ کو موضوع بنایا۔ اور مغرب کے فن و ہیئت کو ذہن میں رکھ کر ناول '' ملک العزیز ورجینیا'' لکھا جو ''دلگداز'' میں 1888 سے قسطوار شائع ہوا۔ اس ناول میں پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری اور تکنیک کے وہ سارے فنی اصول موجود ہیں جو اس وقت مغرب میں رائج تھے۔ اور یورپ کے فنکاران اصولوں کو اپنے فن میں برت رہے تھے۔

اس طرح یہ ناول بہت سی حیثیتوں سے اہم ہے۔ اول تو یہ اردو ادب میں تاریخی ناول نگاری کی ابتدا اسی ناول سے ہوئی۔ اس ناول میں شرر نے فن یا تکنیک کے مغربی لوازم کو پہلی مرتبہ بالا التزام برتا ہے۔ چنانچہ جب مغربی اثران کے زیر تحت ناول کی یہ صنف اردو میں روشناس ہوئی تو قوم اس نئی صنف ادب میں اس کے فنی مبادیات کو نہ سمجھنے کے باوجود گہری دلچسپی لینے لگی۔ اس لئے شرر نے وقت کی عام روش، تقاضائے حالات اپنی افتادطبع اور عوام کی خواہش کے پیش نظر اردو ادب میں تاریخی ناول کی بنیاد رکھی۔

اسکاٹ نے اپنے ناولوں Waverley old Mortality اور Rob Boy میں اپنے ملک اسکاٹ لینڈ کی زندگی کے نقشے پیش کئے ہیں اور چھ سو سال کے عرصے پر محیط اسکاٹ لینڈ کے ماضی کو افسانوی حقیقت بنا کر پیش کیا ہے شرر بھی چونکہ اسکاٹ سے متاثر تھے۔ اس لئے انہوں نے اپنے ناول میں اٹھارویں صدی عیسوی کے عرب کو زندہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

شرر اسکاٹ کے علاوہ رچرڈسن اور فیلڈنگ سے بھی ضرور متاثر دکھتے ہیں کیونکہ شرر نے ناول ''جویائے حق'' رچرڈسن اور فیلڈنگ کی تکنک میں لکھا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے حضور اکرم ﷺ کی پوری حیات طیبہ اور اس کے پہلے و بعد کے حالات خطوط کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی

ہے۔خطوط کی تکنیک کا استعمال رچرڈسن نے اپنے ناول ''پمیلا'' میں کیا تھا،حق کی تلاش میں یہودی سے عیسائی ہونا اور بعد میں اسلام قبول کرنا یہ سارے واقعات خطوط کے ذریعے پیش کئے گئے ہیں۔لیکن شرر مغربی ناول نگاروں کی طرح اس تکنیک میں کامیاب ہوئے ہیں۔

مکتوباتی ناولوں میں انسانی احساسات اور جذبات کو پیش کرنے کی پوری پوری آزادی ہوتی ہے اور یہ طریقہ اکثر ذہنی اور جذباتی زندگی کو پیش کرنے کے لئے اختیار کیا جاتا ہے۔لیکن اس ناول میں شرر مکتوب نگار انسان کے احساسات وجذبات کو بیان نہیں کر پاتے ہیں یہ بالکل خارجی انداز میں چیزوں کو دیکھنے اور بیان کرتے ہیں۔اس لئے اس میں مغربی فنکاروں کی طرح معیار پیدا نہیں ہوسکا ہے۔

شرر کے زمانے تک رینالڈز اور دوسرے جاسوسی ناول نگاروں کے پراسرار مغربی ناولوں کے لاتعداد ترجمے منظر عام پر آچکے تھے۔عوام کا رجحان بھی ان ناولوں کی طرف تھا۔چنانچہ شرر کے ناول ''فردوس بریں'' میں مغربی ناول کی پراسراریت اور سنسنی خیزی دیکھنے کو ملتی ہے۔دوسری جانب انہوں نے مغربی اثرات کے زیر تحت تاریخی ناولوں کے علاوہ معاشرتی ناول بھی لکھے۔ان ناولوں میں شرر کا اخلاقی واصلاحی جذبہ دیکھنے کو ملتا ہے۔انہوں نے سماجی اور معاشرتی مسائل اور الجھنوں کو اپنے ناولوں۔دلچسپ دلکش، بدر النساء کی مصیبت، دربار رامپور اور خوفناک محبت میں پیش کیا ہے۔شرر کے ان ناولوں پر الکزرڈر ڈوما اور رینالڈز کا اثر دیکھنے کو ملتا ہے۔جیسا کہ احسن فاروقی لکھتے ہیں:۔

''مولانا شاید اسکاٹ اور رینالڈز کو بھی ایک ہی درجہ کا ناول نگار سمجھتے تھے یا شاید رینالڈز کو اسکاٹ سے زیادہ اہمیت دیتے ہونگے۔کیونکہ اسکاٹ کے فن کو تو انہوں نے تردید کی ہے۔غرض ان کے اس قسم کے معاشرتی ناول اس راہ جائیں گے جس راہ رینالڈز کے گئے'' (۲۸)

یہ ضرور ہے کہ شرر نے اپنے مقصد کو ابھارنے کے لئے ناول کے واقعات اور کرداروں کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالا ہے، چنانچہ شرر کے سماجی اور معاشرتی ناولوں کے مقابلے میں ان کے تاریخی ناولوں پر مغربی فنکاروں کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں شرر اس مقام پر آکر والٹر اسکاٹ کے مانند اردو ناول نگاری میں ایک نئی سمت دریافت کرتے ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار کا تذکرہ گذشتہ باب میں ابتدائی اردو ناولوں کے تحت تفصیل سے آ

چکا ہے۔ یہاں پر ان کا مختصر تذکرہ کرتے چلتے ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے ہسپانوی ناول نگار سروانٹیز کی طرح ''فسانہ آزاد'' میں زندگی کے پھیلاؤ اور اس کی گہرائی کا احاطہ کیا ہے۔ ''ناول زندگی کی وسعتوں کا حامل ہے''، یعنی زندگی کو اس طرح ادب کے سانچے میں ڈھالنا کہ اس کی ساری وسعتیں اور گہرائیاں اس سانچے میں سما سکیں، ادب کے کسی اور صفت کے ذریعے سے ممکن نہیں سوائے ناول کے۔ زندگی کو جس چیزوں نے زندگی بنایا ہے وہ اس کا پھیلاؤ ہے۔ اس کی گہرائیاں اور اس کی الجھنیں ہیں۔ اس گہرائی اور الجھن کی کوئی حد نہیں ہے۔ لیکن ایک فنکار کی عظمت کی یہ کسوٹی ہے کہ اس پھیلاؤ اور گہرائی پر کس حد تک قابو پا سکتا ہے۔ زندگی کو اس طرح پیش کر سکتا ہے کہ زندگی کے چھپے ہوئے بھید آنکھوں کے سامنے آ جائیں اور اس کا حسن نکھر جائے۔ چنانچہ سروانٹز نے سترہویں صدی اور چارلس ڈکنس نے اٹھارہویں صدی کے یوروپ کی زندگی پر کمندیں ڈال کر اس کی وسعت و گہرائی کو اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔ اسی طرح سرشار اردو ادب کے پہلے ناول نگار ہیں۔ جہاں زندگی اپنی تمام گہرائیوں اور وسعتوں کی پنہائیوں میں گم نظر آتی ہے۔

سروانٹیز نے جس طرح یوروپ کی زندگی کے گوشے گوشے کا مشاہدہ کر کے اس دور کے اسرار و رموز کو اپنے ناول کے صفحات پر متحرک کر دیا ہے۔ اسی طرح ''فسانہ آزاد'' کا موضوع ''زندگی'' ہوتا ہے۔ چنانچہ سروانٹیز جہاں یوروپ کی معاشرتی و سماجی زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتے ہوئے حجام کی دوکان سے لیکر کٹھ پتلی تک کی تماشگاہ تک پہنچ جاتے ہیں وہاں سرشار بھی لکھنؤ کی معاشرتی و تہذیبی زندگی کو پیش کرنے میں پیچھے نہیں رہتے ہیں سرشار ادنیٰ و اعلیٰ افراد، امراء و رؤسا سے لیکر محل سراؤں، گلی کوچوں، بازاروں کی رنگارنگی، میلے ٹھیلے، جلوس، محرم، شادی بیاہ اور میدان جنگ ہر جگہ اپنی نگاہیں ڈالتے ہیں۔ جس سے معاشرے کی انفرادی و اجتماعی زندگی کا ہر پہلو سامنے آ جاتا ہے۔ چنانچہ ''فسانہ آزاد'' کی واقعیت میں مغربی فن کا تنوع ہے۔ شیکسپیئر، فیلڈنگ، ٹالسٹائے اور ڈکنس کی طرح ان کی قوت تخیل کا دامن وسیع ہے۔ جس میں تمام کائنات ایک ساتھ سما سکتی ہے۔ سرشار، جیتے جاگتے، امنڈتے ہوئے افراد کی نفسیات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ حالانکہ وہ اس کی گہرائیوں میں مغربی ناول نگاروں کی طرح نہیں پہونچ سکتے ہیں۔ پھر بھی ان کے یہاں زندگی

زندہ کرنے کی قابلیت کمال کے ساتھ موجود ہے، اس لئے یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ سرشار میں وہی فطرت ہے جو فیلڈنگ کے پاس تھی۔ فیلڈنگ بھی اپنی غیر معمولی قوت سے حقیقی انسانوں کو کاغذ کے صفحات پر زندہ کر دیتا ہے۔ اگر وہ اپنے قارئین کو کسی مجمع عام میں لے جاتے ہیں تو اس مجمع میں مختلف قوموں کے لوگوں کو پیش کرنے کا کمال جانتے ہیں، سرشار بھی چونکہ فیلڈنگ سے متاثر تھے اس لئے اس فن پر قدرت رکھتے ہیں اگر وہ کسی نواب کی صحبت میں اپنے قارئین کو لے جاتے ہیں تو وہاں پر ملازم اور مصاحب کو الگ الگ ڈھنگ سے فقرے بازی کرتے دکھاتے ہیں۔ ''اللہ رکھی'' جس طبقے سے تعلق رکھتی ہے اس طبقے کے افراد اپنے نفسیاتی نقوش سے ابھرتے ہیں اور وہ عام نفسیات نگاری سے آگے بڑھ کر انفرادی نفسیات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ایک فرد کی پوری تفصیلات سامنے آجاتی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک ایسا فرد ابھرتا ہے جو اپنے طبقے کا نمائندہ ہوئے بھی اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔

مرزا ہادی حسن رسوا نے جب انیسویں صدی کے آخری دہائی میں تخلیق کی دنیا میں قدم رکھا تو اس وقت اردو فکشن پر مغربی اثرات نمایاں ہو چکے تھے۔ رسوا کے سامنے ڈینیل ڈیفو، فیلڈنگ، فلابیر، بالزاک، زورج ساں وغیرہ انگریزی و فرانسیسی ناول نگاروں نے فن کے نمونے تھے۔ ان یوروپی ناول نگاروں کے علاوہ مرزا رسوا فکری و ذہنی سطح پر اپنے پیش رو ناول نگاروں۔ نذیر احمد، سرشار اور شرر سے بھی متاثر تھے۔

اس کے علاوہ مرزا رسوا بذات خود اعلیٰ تعلیم یافتہ اور مغربی ادب و فن پر عبور رکھتے تھے۔ انہوں نے میری کوریلی کے جاسوسی ناولوں۔ بہرام کی رہائی۔ طلسمات، خونی جور و خونی بھید، خونی عاشق و خونی مصور وغیرہ کا ترجمہ کیا تھا۔ مرزا رسوا کے طبع زاد ناول ''افشائے راز'' (نامکمل) اختری بیگم ''ذات شریف'' شریف زادہ اور ''امراؤ جان ادا'' ہیں۔ انہوں نے امراؤ جان ناول تقریباً چالیس سال کی عمر میں لکھا۔ اس وقت ان کے ذہن و فکر کی سطح کو مغربی فلسفے کے مطالعے، سائنسی علوم سے دلچسپی اور شعریات کے رچے ہوئے شعور نے بہت بالیدہ اور بلند کر دیا تھا(۲۹) چنانچہ مرزا رسوا نے اپنے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں مغرب سے نہ صرف ناول نگاری کی تکنیک و ہیئت کی سطح پر بلکہ مواد کے اعتبار سے بھی متاثر نظر آتے ہیں اور ان کا یہ ناول مغربی فکشن کی خصوصیات کا حامل ہے۔

آندرے موراۓ نے لکھا ہے کہ ''اگر ناول نگار زندگی سے قریب ہونا چاہے تو اسے چاہئے کہ وہ سماج کے حقائق سے وابستہ ہو'' (۳۰)

رسوا نے سماج کے حقائق سماج کے حقائق کو ملحوظ رکھکر اپنے اس ناول امراؤ جان کو زندگی سے قریب تر کر دیا ہے۔ انہوں نے داخلیت و خارجیت کا توازن مغرب کے حقیقت پسند ناول نگاروں کی طرح برقرار رکھا ہے اور فرد و سماج کے رشتے کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس ناول میں فلابیر کی ''مادام بواری'' کی سی شان پیدا ہو جاتی ہے۔ فرد پر جو اس کے مخصوص ماحول کا جو اثر پڑتا ہے اور پھر فرد اپنی خواہشات کی بنا پر اس ماحول کو بدلنے کی جو کوشش کرتا ہے، اس چیز کو رسوا نے فلابیر کی طرح سلیقہ سے پیش کیا ہے۔ پرسی لبیک نے ''مادام بواری'' کے متعلق لکھا ہے کہ یہ کتاب حقائق کے قطار نہیں ہے (بلکہ) ایک واحد خیال ہے۔ کیونکہ حقائق بذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ وہ کچھ بھی نہیں ہوتے جب تک کہ ان کو استعمال نہیں کیا جاتا۔ (۳۱)

امراؤ جان ادا بھی زندگی کے حقائق کو پیش کرتی ہے جو اپنی جگہ مکمل ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ مرزا رسوا براہ راست اور بالواسطہ طور پر مغربی فکشن سے متاثر ہوئے تھے اس لئے ان کے ناول امراؤ جان ادا میں یوروپی ناولوں کی فنی خوبیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مرزا رسوا نے معاشرے کے ہر گوشے اور ہر فرد کو پورے اپنے مسائل اور مخصوص پس منظر کے ساتھ ناول کا موضوع بنایا۔ جو اسے قبل اردو ناول نگاروں کے یہاں دیکھنے کو نہیں ملتا ہے۔

یوروپ میں ناول اپنے وسیع کینوس، سماجی تنقید اور جذبات نگاری کے باعث ممتاز تھا۔ مغربی فنکاروں کا رابطہ عوام سے برابر تھا جو ان کے خوشی اور غم، کامیابی اور ناکامی میں برابر شریک کار تھے۔ اس لئے جیمس اسکوٹ لکھتا ہے کہ ناول نویسی ایک فن ہے کیونکہ اس میں زندگی کی سچی قدریں پیش کی جاتی ہیں (۳۲) چنانچہ مرزا رسوا نے تھیکرے، رچرڈسن، ڈیفو اور ڈکنس کی طرح اپنے عہد کے ماضی قریب کی زندگی اور لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے و تہذیب کا مرقع پیش کیا ہے۔ مرزا رسوا کی نظر میں دوسرے مغربی ناول نگاروں کی طرح اپنے دور کے نظام کے تضادات اور انسانیت سوز پہلوؤں پر تھی۔ رسوا نے اس تاریخی شعور اور بکھری ہوئی انسان کی دوستی کے نقطہ نظر سے کرداروں کی تشکیل کی ہے۔

مرزا رسوا کے یہاں مغربی فنکاروں کی طرح سائنسی انداز ملتا ہے۔اور وہ اس انداز سے زندگی کی اصل ماہیئت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ بری چیز کو صرف برا کہہ کر منھ نہیں پھیر لیتے بلکہ برائی پیدا کرنے کے محرکات کا اپنی حدتک تجزیہ کرتے ہیں۔اس میں چھپی ہوئی اچھائیوں کواجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہی۔لیکن مرزا رسوا کا رویہ غیر ہمدردانہ نہیں ہوتا ہے بلکہ انسانی دوستی کا جذبہ ہر جگہ غالب نظر آتا ہے۔حالانکہ سہیل بخاری اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''رسوا کی سائنسی حقیقت نگاری نے ان سے ناولوں کی تمام دلکشی چھین لی ہے،زندگی کو بے نقاب دیکھنے کی دھن میں انہوں نے افسانویت کو ختم کر دیا ہے جو ناول کی جان ہوتی ہے۔اس لحاظ سے وہ موجودہ دور کے حقیقت نگاروں کے پیش رو ٹھہرتے ہیں جو حقائق کی ترجمانی میں تخلیقیت کی سحر نوازی کے قائل نہیں پھر بھی حقیقت یہ ہے کہ کھری مصروفیت زندگی کا حسن ''خارج کر دیتی ہے'' (۳۳)

لیکن یہ اعتراض بے جا ہے،مرزا رسوا کی حقیقتی تصویر کشی ان کے فن کو زندگی سے قریب تر کر دیتی ہے اور اس مقام پر مرزا رسوا کے فن میں مغرب کے شاہکاروں کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔

اردو ناول میں امراؤ جان ادا کا مقام (ویل میڈ ناول کے نقطہ نظر سے)

''امراؤ جان ادا'' ناول اس دور کی تخلیق ہے جب اٹھارویں صدی کے مغربی اثرات کے زیر تحت نذیر احمد کے اخلاقی قصے،سرشار کے تہذیبی مرقع اور عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول منظر عام پر آ چکے تھے،اور اس دور کے ناولوں کا معیار بن چکے تھے۔نذیر احمد نے ڈینیل ڈیفو سے متاثر ہو کر معاشرت کی اصلاح کو بنیادی اہمیت قرار دی تھی۔سرشار نے سروانٹیز کے طرز پر مزاح وتہذیبی فضا کو مرکزی حیثیت دی۔عبدالحلیم شرر نے تہذیبی فضا کا رشتہ الکزنڈر ڈوما وا سکاٹ کی طرح تاریخ سے ملایا اور ماضی کو زندہ کیا تھا۔

اسی طرح مرزا رسوا نے مغربی فکشن اور فلسفے کے مطالعہ کے بعد ناول ''امراؤ جان ادا''،تخلیق کیا۔ڈینیل ڈیفو کے اخلاقی قصوں کی طرح مرزا رسوا کا مقصد بھی اس ناول میں اخلاقی تعلیم دینا تھا۔ اس ناول کا موضوع ایک طوائف کی داستان حیات ہے،جو اپنے محدود اور بیزار کن ماحول میں گھری ہوئی ایک مجبور عورت ہے۔اس کو طوائف بنانے کا ذمہ دار'' مادام بواری'' کی طرح وہ خود نہیں ہے

بلکہ اس کا ماحول اور سماج ہوتا ہے۔ کیونکہ فلابیر کی ''مادام بواری'' ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو ایک ڈاکٹر کی بیوی ہے لیکن وہ زندگی کے سپاٹ پن سے تنگ آ کر رومانوی فریب نظر میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اور ایک گھریلو زندگی کو ترک کر کے آوارگی کے دلدل میں گر جاتی ہے۔ لیکن اس کے خواب حقیقت کو نہیں بدل سکے اور آخر کار اس کا خاتمہ خودکشی پر ہوتا ہے۔

'امراؤ جان ادا'' میں اہم اور بنیادی کردار ایک طرف طوائف اور دوسری طرف اس کا پورا ماحول ہے۔ رسوا نے معاشرے کے ہر گوشے اور ہر فرد کو پورے اپنے مسائل اور مخصوص پس منظر کے ساتھ ناول کا موضوع بنایا جو اس سے قبل اردو میں دیکھنے کو نہیں ملتا۔

''امراؤ جان ادا'' میں طوائف نہ صرف سماجی پستی کی علامت ہے بلکہ وہ معصومیت کا المیہ بھی ہے۔ ایک عورت کی معصومیت جو اغوا کی جاتی ہے، بیچی جاتی ہے، مجروح کی جاتی ہے اور آخر میں بھلا دی جاتی ہے۔ اس طرح یہ ناول ''رچرڈسن کی پمیلا'' کی طرح ''خیر و شر'' کی علامت بن جاتا ہے۔

امراؤ جان ادا کا ہر کردار انحطاطی تہذیب کے کسی نہ کسی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس طرح رسوا نے اس ناول میں محض فطرت انسانی کی بعض اہم خصوصیات اور پیچیدگیوں کے راز فاش نہیں کئے بلکہ اس پورے سماج کی تصویر دکھا دی ہے جو ان کے ناول کا موضوع ہے۔

''امراؤ جان ادا'' کا پلاٹ بظاہر زندگی کے چند بکھرے ہوئے واقعات کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے لیکن ان واقعات کی ترتیب میں ایک اندرونی تکمیل کا انداز موجود ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' کے سارے کردار مل کر جن واقعات کی تشکیل کرتے ہیں وہ محض خیالی تصویر نہیں معلوم ہوتی بلکہ حقیقت کی عکاسی کرتی ہے۔ اس طرح یہ ناول جو خود نوشت سوانح عمری کے انداز میں ہے، تنظیم، باقائدگی، توازن اور حسن تشکیل کے اعتبار سے قدرتی طور پر 'ویل میڈ' نظر آتا ہے، واقعات کی تہیں آہستہ آہستہ کھلتی ہیں۔ ایک واقعہ کے بطن سے دوسرا واقعہ قدرتی طور پر پیدا ہوتا ہے اور قصہ دھیمے دھیمے اور دل نشین انداز میں بتدریج آگے بڑھتا ہے۔ واقعات میں جو ترتیب، ربط، تسلسل اور ارتقا ہے وہ ایک فطری انداز لئے ہوئے ہے۔

اردو فکشن کا پہلا ناول ''امراؤ جان ادا'' قرار دیا جاتا ہے جس میں ایک ویل میڈ ناول کی طرح انسانی نفسیات کا ماہرانہ تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں کرداروں کی داخلی زندگی میں

اقدار کی کشمکش، نیکی اور بدی کا ٹکراؤ، مجبوری اور مختاری کا تصادم ہوتا ہے۔

انگریزی ناولوں کی طرح رسوا کے ناول کی ہیروئن بھی اخلاقی اعتبار سے اعلیٰ کردار نہیں ہے لیکن انہوں نے ڈیفو ور چرڈسن کی طرح امراؤ جان ادا کے چند ایسے عناصر پیش کئے ہیں جس سے قارئین کو امراؤ جان ادا سے نفرت کے بجائے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ مرزا رسوا اس کا ذمہ دار سماج کو قرار دیتے ہیں جو ایک بھولی بھالی لڑکی کو اس منزل پر کھڑا ہونے کے لئے مجبور کر دیتا ہے۔

امراؤ جان ادا نیکیوں کا مجسمہ نہیں ہے بلکہ اس میں بدی کا امتزاج ہے اور اس کی پوری زندگی کسی خارجی کشمکش سے دوچار ہونے کے بجائے ایک داخلی سفر کی روداد ہے۔ یہ داخلی سفر دراصل انسانی زندگی کے اقدار کی دریافت، حسرت اور معنویت کی تلاش سے عبارت ہے۔ اس میں کردار دلاور خاں یا خانم امراؤ جان ادا کی زندگی برباد کرنے والی طاقت نہیں ہیں بلکہ وہ طاقت سماج ہے جو ایک عورت کو ایسی زندگی گزارنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں امراؤ جان ادا میں نہ کشمکش مرئی ہے، نہ مرئی مقاصد کے لئے ہے، نہ مرئی طاقتوں کے خلاف ہے بلکہ اس کشمکش کی نوعیت داخلی اور تہذیبی ہے اور امراؤ جان ادا جس اندھی طاقت میں مکڑی کے جالے سی ایک حقیر مکھی کی طرح پھنسی ہوئی ہے وہ ہمارے ان دیکھے سماجی تصورات ہیں۔ (۳۴)

چنانچہ مرزا رسوا نے چھوٹے چھوٹے مکالموں اور معمولی عمل کے ذریعہ کردار کی اندرونی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ امراؤ جان ادا کا اپنی ماں سے ملنے کا عالم اور اپنے گھر کی طرف سے اس کے احساسات کو مرزا رسوا نے اس طرح پیش کیا ہے کہ امراؤ جان ادا کی پوری فطرت زندہ ہو جاتی ہے اور امراؤ جان کو اپنے پیشے کی ذلت کا احساس ہوتا ہے ناول کے آخر میں مرزا رسوا کے نام خط اس کی تمام سیرت کا خلاصہ ہے۔ اس خط سے امراؤ جان ادا کا تجربہ، جذبہ مذہب اور احساس زندگی ''رچرڈسن کی پمیلا'' کی طرح ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ امراؤ جان ادا اپنی خودی کو اچھی طرح پہچان جاتی ہے اور پمیلا، کی طرح مضبوط کردار بن کر اپنی پہچان بنا لیتی ہے وہ حالات سے سمجھوتہ کر کے طوائف کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے مرزا رسوا نے مغربی ناول کی ہیئت ''پکارسک ناول'' کے طرز پر اس ناول کو لکھا ہے لیکن یہ ناول پکارسک ناول کے فنی لوازمات پر پورا اترنے کے بجائے'' کرداری ناول'' کے لوازمات پر پورا اترتا ہے۔ یہ ایک کرداری ناول ہے جس میں ایک مخصوص فرد امراؤ جان

ادا کو لے کر اس کی زندگی کے حالات، گزرے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے ماحول سے متعلق دکھائے گئے ہیں۔ یہ ناول ایک دائرہ میں گھومتا نظر آتا ہے۔ اس ناول میں امراؤ جان نے اپنا قصہ اس وقت بیان کیا ہے جب وہ دنیا کے پر تموج سمندر پر اپنا سفر ختم کرنے کے بعد آرام سے بیٹھ گئی ہے۔ اور زندگی کو ایک تجربہ کار انسان کی نظر سے دیکھ رہی ہے، لیکن دوسری بات جو اس ناول میں دیکھنے کو ملتی ہے وہ ہے امراؤ جان ادا کا اعلیٰ شاعرانہ تنظیم کا ثبوت جو ہمیں یوروپ کی طویل شاہکار نظموں کی یاد دلاتا ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ امراؤ جان ادا نہ صرف ناول نگاری کی ہیئت و تکنیک کی سطح پر بلکہ مواد و مکالموں و نفسیات انسانی کی عکاسی میں ایک ایسا ناول نظر آتا ہے جو ہر لحاظ سے ویل میڈ ہے۔

حوالے

(۱)ہماری داستانیں ص۱۶-۲۲

(۲)ہماری داستانیں ص ۴۷

(۳)تہذیب الاخلاق جلد سوم ص ۵۱

Language and literature of modern India P-105(۴)

The novel and the people P-74 -P-27(۵)

Western man and literature P 23-P-27(۶)

An outline History of English Leturature P-74-P-27(۷)

The Novelist on the novel P-45, P29(۸)

Aspacys of Novel P-7-P-29(۹)

The future of the novel P-89-P-3(۱۰)

The Granite and rainbowP-141-P31(۱۱)

(۱۲)ناول کی تنقیدی تاریخ ص۵۸-۳۲

(۱۳)تنقیدی زاویے ڈاکٹر عبادت بریلوی دہلی ص۹۳

(۱۴)''تلاش وتوازن'' دہلی 1968 ص ۶۱

The language and literature of Modern India Basant Kumar (۱۵)
Chaterjie 1963 P-106

(۱۶)اردو میں تمثیل نگاری-منظر اعظمی نئی دہلی 1992 انجمن ترقی اردو ہند ص ۴۳۰

The novel Today flip Handerson P-15(۱۷)

(۱۸)نذیر احمد کے ناول ڈاکٹر اشفاق محمد خاں جمال پریس دہلی ص ۱۶۳

Sadiq Mohammad (Dr.) A History fo Urdu literature (۱۹)
Oxford univ. Press Delhi-1984 P-323

(۲۰) آج کا اردو ادب' ابواللیث صدیقی علیگڑھ 1979 ص 164

(۲۱) رویائے صادقہ نذیر احمد دہلی 1899 ص 202

(۲۲) اردو نثر کا نگار خانہ کے۔ کے۔ کھلر ص ۱۲

(۲۳) History of Urdu literature, Oxf. Univ Press. 1984-P-327

(۲۴) The advance of English Novel phelps lyonow N-York 1916 P-51

(۲۵) A History of Urdu literature ox. Univ. Press 1984

(۲۶) ''دنیائے افسانہ'' عبدالقادر سروری، انجمن مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد 1935 ص 168-169

(۲۷) بحوالہ علی احمد فاطمی عبدالحلیم شرر۔ بہ حیثیت ناول نگار، نصرت پبلیکیشنز لکھنؤ 1968 ص 54-55

(۲۸) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ: ڈاکٹر احسن فاروقی لکھنؤ 1976 ص 120,121

(۲۹) تلاش و توازن'' قمر رئیس دہلی 1958 ص 25

(۳۰) Aspect of the novel England 1974 P 199

(۳۱) The craft of fiction Percy lubbok L- P-1939

(۳۲) Making of literature- James Scott P-366

(۳۳) اردو ناول نگاری۔ سہیل بخاری لاہور 1960 ص 79

(۳۴) معاصر ادب کے پیش رو ڈاکٹر محمد حسن دہلی 1982 ص 108

باب دوم

باب دوم

پریم چند کے عہد میں اردو ناول

۱- عہد کا بدلتا شعور اور اردو ناول

۲- ناول نگاری میں نئے رجحانات

۳- نئے رجحانات کے تحت لکھے گئے ناولوں کا جائزہ

پریم چند کے عہد میں اردو ناول

پریم چند نے جب تخلیق کی دنیا میں قدم رکھا تو وہ اردو کے قدیم داستانوی ادب، سرشار اور شرر کے کارناموں کے ساتھ ساتھ مغرب کے فن سے متاثر ہوئے۔ وہ شروع میں ہی انگریزی فکشن کے تراجم کے ذریعہ چارلس ڈکنس، ٹامس ہارڈی، ایچ۔جی۔ ویلز، گانزوردی ٹالسٹائے وغیرہ مغربی ناول نگاروں سے متعارف ہو چکے تھے۔ خود پریم چند کے لفظوں میں:-''اس وقت میری عمر کوئی تیرہ سال کی رہی ہوگی۔ ہندی بالکل نہیں جانتا تھا۔ اردو ناول پڑھنے کا جنون تھا۔ مولانا شرر، سرشار، مرزا رسوا، مولوی محمد علی ہردوئی جو اس وقت کے مقبول عام ناول نگار تھے۔ ان کے تخلیقات جہاں مل جاتی تھیں اسکول کی یاد میں بھول جاتا تھا اور کتاب ختم کر کے ہی دم لیتا تھا۔ اسی زمانے میں رینالڈر (رینالڈس) کے ناولوں کی دھوم تھی۔ اردو میں ان کے ترجمے دھڑا دھڑ نکل رہے تھے میں بھی ان کا عاشق تھا، مرحوم ریاض جو اردو کے باکمال شاعر تھے اور جن کا حال میں انتقال ہوا ہے، انہوں نے رینالڈز کی ایک تصنیف کا ترجمہ ''حرم سرا'' کے نام سے کیا تھا۔ اسی زمانے میں لکھنؤ کے ہفتہ وار ''اودھ پنچ'' کے ایڈیٹر مرحوم مولانا سجاد حسین جو ہاسیہ رس (مزاح) کے امر کلاکار تھے۔ رینالڈز کے دوسرے ناولوں کا دھوکا عرف طلسم فانوس کے نام سے ترجمہ کیا تھا۔ یہ ساری کتابیں میں نے اسی زمانے میں پڑھیں''(۱)

پریم چند کے ابتدائی دور میں سرشار کا داستانوی اور واقعاتی انداز، بنگلہ ادب کی سادگی اور پرکاری اور انگریزی کے جاسوسی و اسراری ناولوں کے سنسنی خیز و تحیر آمیز واقعات کا سلسلہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ پریم چند کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' ہے جو اردو کے اخبار آواز خلق میں ۸ا اکتوبر ۱۹۰۳ سے یکم فروری ۱۹۰۵ تک (سلسلہ وار) قسطوار شائع ہوا تھا۔ اس ناول میں کہانی اس دور کے اکثر وبیشتر قصوں و داستانوں کی طرح حادثات کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ پریم چند ''اسرار معابد'' میں سرشار سے متاثر نظر آتے ہیں۔ لیکن ''اسرار معابد'' سرشار کے قصوں کے برعکس یہ ایک مقصدی ناول ہے۔ پریم چند نے چونکہ مغرب کے متعدد ناول نگاروں کا مطالعہ کیا تھا اور ان کے اصلاحی رجحان سے متاثر ہوئے تھے اس لئے اس ناول میں ہندو سماج کی اصلاح کا جوش وجذبہ نمایاں نظر آتا ہے۔ پریم چند ایک مقصدی ناول نگار کی طرح اپنے تیکھے سماجی زاویے نظر کو صفحۂ قرطاس پر پیش کرتے

ہیں۔اس طرح یہ ناول سرشار کی ظریفانہ اور تخیل پرستانہ حقیقت نگاری اور پریم چند کی سماجی حقیقت نگاری کے درمیان کی خلا کو پُر کردیتا ہے۔حالانکہ پریم چند اپنے دوسرے ناولوں ''ہم خرما وہم ثواب'' اور ''جلوۂ ایثار'' میں اپنے دور کی سماجی ومعاشی برائیوں کو سرشار کے انداز میں پیش کرتے ہیں۔

ابتدائی دور میں پریم چند سرشار کے علاوہ بنگالی ناول نگاروں میں بالخصوص بنکم چند چٹرجی اور رابندرناتھ ٹیگور سے متاثر ہوکر بالواسطہ طور پر مغربی ادب سے متاثر ہوئے۔ان بنگالی ناول نگاروں نے بہت پہلے ہی مغربی شاہکاروں کا مطالعہ کیا تھا اور مغربی طرز کے فکشن کی تخلیق کرنے لگے تھے۔

پریم چند نے دیگر زبانوں کے علاوہ خاص کر بنگلہ زبان سے قصے لیکر اپنی کہانیاں لکھیں۔وہ 7 جون 1913 کو 'مہوبا' سے ''پریم پچیسی'' اردو کے ضمن میں منشی دیانرائن نگم کو لکھتے ہیں۔

''اوریجنل کوئی قصہ نہیں،ایک ہے سو وہ ادھورا پڑا ہے۔ہاں ایک قصہ میں نے بنگالی سے اخذ کیا تھا،وہ اگر آپ پسند کریں تو بھیج دوں۔ہاں اس پر میں اپنا نام نہ دونگا'' (۲)

چنانچہ انہوں نے ''جلوہ ایثار'' (1912) اور ''بیوہ'' (1932) ناولوں کے پلاٹ کی تشکیل بنگالی فکشن کی طرز پر کی اور بنکم چند چٹرجی کی تکنیک کو اپنایا۔پریم چند نے ''جلوہ ایثار'' میں بنکم چند چٹرجی کی طرح ناول کو چھوٹے چھوٹے ابواب میں تقسیم کیا ہے۔اور ایک کردار ''برجن'' کے طویل خطوں کے سہارے کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔اس ناول میں پرتاپ چندر کا کردار بنکم چند کے کردار وش ورکش کے ''نگیندر'' کے،بہت قریب ہے۔یہ دونوں کردار طبعًا نیک تہذیب دار اور انسانیت کی اعلیٰ قدروں کے دلدادہ ہیں۔ان دونوں کے دلوں میں انسانی پیکر میں کسی کو پالنے کی شدید آرزو ہمیشہ جاگتی رہتی ہے۔لیکن یہ دونوں کردار وقت گزرنے پر اپنی محبوبہ کو ہمیشہ کے لئے فراموش کر دیتے ہیں۔''نگیندر'' اور ''پرتاپ چند'' کے محبت کی ساری حشر خیزی کافور ہو جاتی ہے۔ان لوگوں کی زندگی میں اپنی محبوبہ کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی ہے چنانچہ بنکم چندر کی بے لاگ حقیقت نگاری نے ''نگیندر'' کی انتہاپسندی کے باوجود اس کے کردار کی ارضیت اور فکر واحساس کی انسانی سطح سے دور نہیں ہونے دیا۔دوسری جانب پریم چند کے یہاں ''پرتاپ چندر'' اپنی محبوبہ کو نہ پاکر اسے دل سے مٹادیتا ہے اور سادھو بن جاتا ہے۔

پریم چند اس کے روحانی طرز سے ہندو قوم کو بیداری اور نجات کا راستہ دکھاتے ہیں۔اس

ناول میں پریم چند نے بنکم چند کے اسلوب بیان کی انفرادیت کو اپنایا ہے۔ پریم چند بنکم چندر سے کتنا متاثر تھے، اس کا ذکر کرتے ہوئے 4 مارچ 1914 کو وہ منشی دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:۔'' مجھے ابھی تک یہ اطمینان نہیں ہوا کہ کون سا طرز تحریر اختیار کروں۔ کبھی تو بنکم کی نقل کرتا ہوں، کبھی آزاد کے پیچھے چلتا ہوں۔ آج کل کاؤنٹ ٹالسٹائے کے قصے پڑھ چکا ہوں تب سے کچھ اسی رنگ کی طرف طبیعت مائل ہے۔ یہ اپنی کمزوری ہے اور کیا(۳)

پریم چند نے رینالڈز کے جاسوسی ناولوں کے اردو تراجم کثرت سے پڑھے تھے۔ اس لئے ان کے ابتدائی ناول'' ہم خرما وہم ثواب'' (1904) میں قتل وخون کے سنسنی خیز واقعات ہنگامہ و فساد، پراسرار و گمنان خطوط کی پراسراریت دیکھنے کو ملتی ہے جو دراصل انگریزی کے جاسوسی واسراری ناولوں کی خصوصیت ہے، پریم چند کا یہ ناول سنسنی خیز واقعات سے بھر پور امرت رائے''، '' دینا ناتھ'' اور'' پریما'' کے گرد گھومتا ہے۔ اس ناول کا ہیرو ایک کامیاب وکیل اور آدرش وادی انسان ہے۔ لیکن چونکہ وہ آریہ سماج کی اصلاحی تحریک کا کارکن تھا اس لئے اس کی سگائی پریما سے ٹوٹ جاتی ہے۔ کیونکہ پریما کے والد کے نزدیک یہ ہندو اصلاحی تحریک عیسائیت کے مترادف تھی۔ بعد میں پریما کی شادی امرت رائے کے دوست دینا ناتھ سے ہوتی ہے۔ لیکن پریما کے دل میں امرت رائے کی محبت ہمیشہ جاگتی رہتی ہے۔ اس راز کا پتہ جب دینا ناتھ کو لگتا ہے کہ اس کی بیوی ابھی بھی امرت رائے کو چاہتی ہے تو وہ جوش رقابت میں امرت رائے کو ختم کرنے اس کے گھر جاتا ہے۔ پورنما جو کہ امرت رائے کی بیوی ہے اس کا مقابلہ کرتی ہے۔ لیکن اندھیرے میں دو گولیاں چلتی ہیں۔ دینا ناتھ اور پورنما دونوں مرجاتے ہیں۔ کچھ عرصے کے بعد امرت رائے پریما سے شادی کر لیتا ہے۔ پریم چند نے انگریزی کے جاسوسی ناولوں کے اختتام کی طرح پورنما اور دینا ناتھ کا قتل ڈرامائی انداز میں کر کے قارئین کے دلوں میں سنسنی پیدا کر دی ہے۔

پریم چند اپنی تخلیق کے دوسرے دور میں جذبات کے دھنلکوں سے نکل کر زندگی کے حقائق کو بے حجاب دیکھتے ہیں۔ یوروپ کے نشاۃ الثانیہ کے بعد علم وفن کی روشنی اور سائنس کی ترقی سے ایک ایسا نظام زندگی وجود میں آیا جس میں فرد یا عام انسان کی شخصیت، صلاحیت اور قوت نمایاں ہوئی۔ فرانسیسی انقلاب نے یہ بات عام کر دی تھی کہ عمل کا میدان رزق حاصل کرنے کی انفرادی

جدوجہد تک محدود نہیں بلکہ عمل کی جماعتی صورت بھی ہے۔اس روشنی میں سماجی رشتوں اور سماجی کرداروں کو بدل کر ایک نئی زندگی کو جنم دیا جا سکتا ہے پہلی جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والے اقتصادی بحران سے کسانوں اور مزدوروں کو اپنی مظلومیت کا احساس ہوا جو شدت اختیار کر کے 1917 کے روسی انقلاب کا محرک بنا۔اس انقلاب نے دنیا کو اس حقیقت سے آشنا کیا کہ مزدوروں اور کسانوں میں کتنی طاقت ہے۔پریم چند نے بھی ''زمانہ'' فروری 1919 میں ''دور قدیم و جدید'' کے عنوان سے ایک مقالے میں اس انقلاب کا ان لفظوں میں خیر مقدم کیا ''انقلاب سے پہلے کون جانتا تھا کہ روس کی دُکھی جنتا میں اتنی طاقت چھپی ہوئی ہے''۔پھر وہ ملک کے استحصالی طبقے کو ان الفاظ سے خبردار کرتے ہیں۔

''اگر قوم میں انسانیت اور لاج شرم نہیں ہے تو بھی اپنی بھلائی کا تقاضہ ہے کہ ہم ابھی سے جنتا کے دل کو بس میں کرنے کی کوشش کریں۔اس بات میں ہمارے تعلقہ دار اور زمین دار، چاہے وہ اندھیرے اودھ کے ہوں یا اجالے بنگال کے،سب سے زیادہ موردالزام ہیں۔مناسب یہی ہے کہ وہ مستقبل کے نقصان کی فکر نہ کر کے کسانوں کی بھلائی اور سدھار کی کوشش کریں۔کیونکہ آنے والا زمانہ اب جنتا کا ہے اور وہ لوگ پچھتائیں گے جو زمانے کے قدم سے قدم ملا کر نہیں چلیں گے'' (۴)

چنانچہ مغرب کے ان خیالات اور تحریکوں سے ہندوستان کی سیاسی و سماجی زندگی میں انقلابی تبدیلیاں ہوئیں۔حالانکہ برطانوی حکومت نے ہر قسم کے اشتراکی ادب اور خیالات پر پابندی عائد کر دی تھی۔لیکن اس کے باوجود اس انقلاب کی ولولہ انگیز داستانیں کسی نہ کسی طرح برصغیر تک پہنچ رہی تھیں اور ہندوستان کا قوم پرست طبقہ جس میں ادیب بھی شامل تھے ان سے متاثر ہوئے تھے۔جیسا کہ زولا کا کہنا ہے کہ ناول نگار کا کام یہی ہے کہ سماج اور فرد میں جو عمل وردعمل ہوتا ہے اس کو دکھائے۔پریم چند نے بھی اپنے عہد کی سماجی زندگی کو پیش کرتے ہوئے فرد کے ردِعمل کو پیش کیا ہے۔

پریم چند روسی حقیقت پسند ناول نگار۔ٹالسٹائے اور گورکی سے بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے۔انہوں نے ٹالسٹائے کی فکشن کا غائر مطالعہ کر کے ان کی بیشمار کہانیوں کا ترجمہ کیا تھا۔پریم چند نے ترجمہ کرتے وقت زماں و مکاں کے مطابق ان کہانیوں میں تبدیلی کی تھی۔مثلاً روسی نام اور روسی وضع قطع کو بدل کر ہندوستانی نام و وضع قطع کو استعمال کیا۔اس طرح وہ ٹالسٹائے کے خیالات سے براہ

راست متاثر ہوئے۔ چنانچہ جب پریم چند نے ناول ''گوشۂ عافیت''، ''چوگان ہستی''، ''میدان عمل'' اور ''گئودان'' لکھا، تو اس میں روسی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ٹالسٹائے کے نظریات دیکھنے کو ملتے ہیں۔

پریم چند نے ٹالسٹائے کی طرح اپنے گردوپیش کی زندگی کا مشاہدہ کرکے دھرم کے فرسودہ ضابطوں، بے روح علامتوں، حکومت کے جابرانہ سلوک، زمینداروں کی چیرہ دستی اور امرا کی خود پرستی سے پیدا ہونے والی سماجی بے انصافی، افلاس، اخلاقی پستی اور انسانیت کی بے حرمتی کے خلاف آواز بلند کی۔ پریم چند بھی ٹالسٹائے کی طرح زمین داروں کو کسان کا غاصب ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ غیر ملکی حکومت کا دلال قرار دیتے ہیں۔

منشی پریم چند ٹالسٹائے کی طرح معلم اخلاقیات و حقیقت نگار ہیں۔ وہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے سالانہ اجلاس کے خطبہ صدارت میں لکھتے ہیں۔ ''اخلاقیات اور ادبیات کی منزل و مقصد ایک ہی ہے صرف ان کے طرز تخاطب۔ میں فرق ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں'' کہ بہتر بننے کی تحریک ہر انسان میں موجود ہوتی ہے۔ ہم میں کمزوریاں ہیں وہ کسی مرض کی طرح چمٹی ہوئی ہیں۔ جیسے جسمانی تندرستی ایک فطری امر ہے اور بیماری بالکل غیر فطری، اسی طرح اخلاقی و ذہنی صحت بھی فطری بات ہے''۔ پریم چند کا انسان فطری طور پر اخلاقی انسان ہوتا ہے جو عصمت، عفت، خلوص و وفا، ایثار و قربانی ضبط نفس، اخوت و محبت کا پیکر ہوتا ہے اور ایک غیر طبقاتی سماج میں با معنی حیثیت رکھتا ہے۔

گورکی ایک اچھے اور بڑے ادیب کے تعلق سے کہتا ہے کہ وہ اپنے ملک اور طبقے کی جذباتی زبان ہوتا ہے، وہ ان کی آنکھ ہوتا ہے، کان ہوتا ہے، دل ہوتا ہے اور اپنے عہد کی آواز ہوتا ہے چنانچہ پریم چند اور گورکی اپنے عہد کی آوازیں ہیں۔

پریم چند کے ناول ''بازار حسن'' میں مغربی حقیقت نگاری اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ عورت اپنی نسائیت میں پاکباز اور نازک ہوتی ہے۔ اس کے وجود کے اندر ماں، بہن، بیٹی، محبوبہ اور شریک حیات بن کر زندگی گزارنے کا حوصلہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے اردگرد کی زندگی، اس کی مجبوریاں اسے گناہ آلودہ زندگی گزارنے پر مجبور کر دیتے ہیں اور وہ ہاتھوروں کے The

Scarlet Letter کی ''ہیسر'' کی طرح بن کر اپنے سینے پر گناہ کی علامت سرخ نشان لیکر چور اہے پر کھڑی ہو جاتی ہے لیکن دوسری طرف اس دنیا کے سماجی نظام میں مردوں کو آزادی اور برتری حاصل ہوتی ہے اس کی کوئی لرزش گناہ کا نشان نہیں بنتی ہے۔عورت اگر ایک بار بھی کسی غلط فہمی یا مجبوری کے سبب اپنی عصمت وعفت کھودے تو اسے سماج میں مقام حاصل نہیں ہوتا ہے۔

''بازارِحسن'' بھی ایک ایسی ہی مجبور عورت سمن کی المناک داستان ہے جس کو سماج کے بنائے ہوئے فرسودہ نظام اور اس کی ایک لرزش اسے طوائف کہلانے پر مجبور کر دیتی ہے۔رالف فاکس کا کہنا ہے کہ ہر انسان کی دو تاریخیں ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ سماج کا رکن ہونے کی وجہ سے ایک سماجی تاریخ رکھتا ہے اور دوسری بہ حیثیت فرد کے اس کی ایک شخصی تاریخ ہوتی ہے۔اور ناول نگار فرد کی قسمت کی کہانی اس وقت تک نہیں لکھ سکتا جب تک کہ وہ مجموعی طور پر فرد کی زندگی کو نہ پیش کرے۔چنانچہ پریم چند گورکی کی طرح ان سارے سماجی ،اقتصادی ونفسیاتی عوامل کا تجزیہ کر کے سمن کے کردار کی تخلیق کرتے ہیں۔اقتصادی مجبوری کے سبب سمن کی شادی مفلس شخص سے ہوتی ہے۔سمن کے والد اصولی انسان ہو کر بھی مجبوراً اپنی بیٹی کی شادی کے لئے رشوت لیتے ہیں۔شوہر کے گھر کی تنگ دستی اس کے اندر کشاکش پیدا کر کے ''بھولی بائی'' کو طوائف کی زندگی اپنانے پر مجبور کرتی ہے۔

ہارڈی کے ناول Tess of the Durbervilles اور ''بازارِحسن'' دونوں کی کہانی ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہے لیکن دونوں ناولوں کی روح اور ان کا مقصد ایک ہے۔Tess ایک غریب لڑکی ہے جو بڑے گھر میں نوکری پر مجبور ہے۔اس خاندان کا چشم و چراغ ایلک اپنی جنسی اطاعت پر اسے مجبور کرتا ہے اور ایک ناجائز بچے کی ماں بنا دیتا ہے۔وہ بچہ شیر خورگی میں ہی مر جاتا ہے۔Tess بعد میں کلیسائی منتظم کار کے بیٹے اینجل سے شادی کر لیتی ہے۔دونوں شادی کی رات باہمی اعتراف کا آغاز کرتے ہیں تو Tess اینجل کی خطاؤں کو اہمیت نہیں دیتی ہے مگر جب وہ اپنی خطا کا اعتراف کرتی ہے تو انجل اسے چھوڑ دیتا ہے اس دوران ایلک کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے اور وہ اسے اپنانا چاہتا ہے۔Tess یہ سوچ کر کہ اینجل اب لوٹ کر نہیں آئے گا ایلک کو قبول کر لیتی ہے۔ادھر اینجل بھی مبلغ بن جاتا ہے اور اپنے کئے پر شرمندہ ہو کر لوٹتا ہے تو

Tess کشمکش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ وہ اس پیچیدہ صورت حال میں ایلک کا قتل کر کے خود کو پھانسی کے تختے پر چڑھا لیتی ہے۔

Tess کی طرح سمن انفعالیت کا شکار ہے۔ وہ دونوں جو کچھ بھی کرتی ہے وہ انفعالی کیفیت سے مجبور ہو کر کرتی ہیں۔ ان لوگوں سے جو گناہ مرتکب ہوتا ہے اس کی ذمہ داری صرف ان پر نہیں بلکہ پورے سماجی نظام اور معاشرت پر ہے۔ ہارڈی کے اس ناول پر تنقید کرتے ہوئے ایک نقاد نے لکھا تھا۔

"Tess............................it was motivated by a social purpose, which he showed his defiant caption to the title, A pure woman' Not only the dispensation of fate, or the depravities of mankind, but the polited convention of society, were the object of his scorn" (۵)

''بازارِ حسن'' پر بھی یہی قول صادق آتا ہے جس کا بیان اوپر ہو چکا ہے۔

رالف فاکس لکھتا ہے کہ ناول نگار کا پہلا کام زندگی کی سچائیوں کو پیش کرنا ہے جیسی کہ وہ ہے'' (۶)

چنانچہ پریم چند نے اپنی زندگی کے بیشتر ایام گاؤں میں گزارے تھے اور انہوں نے زندگی کی سچائیوں کا مشاہدہ کیا تھا اس لئے وہ انسانیت کا پیغام دیتے نظر آتے ہیں۔ پریم چند نے کھیتوں میں کام کر رہے برہنہ کسانوں اور مزدوروں، ان لوگوں کو مفلسی، تعلیم کی کمی کے سبب ضعیف الاعتقادی، برہمنوں کے نظام، اچھوت لڑکیوں کی عصمت ریزیاں، دیہاتی سماج میں عورتوں کا مقام، حکمراں طبقے کی لوٹ مار، آسمانی آفات جیسے ہیضہ، سیلاب وخشک سالی سے پیدا ہونیوالے مسائل کو ناولوں میں پیش کیا ہے۔ جس سے ہندوستانی دیہات کی مکمل تصویر قاری کی نگاہوں میں رقص کر جاتی ہے، اس لئے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں۔

''اردو ادب میں پریم چند سے زیادہ ہندوستانی، اور ہندوستانی ناول نگار نظر نہیں آتا ہے۔ انہوں نے گاؤں کو اپنا مقصد، اپنا فن اور اپنی زندگی بنا لیا تھا.................. پریم چند گاؤں کے اتھاہ ویران اور ہزاروں سال سے ٹھہرے ہوئے سمندر کے موج تہ نشین کی طرح بے

اختیار ابھرتے ہیں''(۷)

اس طرح پریم چند نے دیہاتی زندگی کی سچائیوں کو حقیقت نگاری کے ساتھ دل نشیں انداز میں پیش کیا ہے۔

عہد کا بدلتا شعور اور اردو ناول

مغرب میں بیسویں صدی کا ابتدائی دور انیسویں صدی کے آخری ۲۰ سال سے وابستہ ہے۔اس دور میں کلاسیکی حقیقت پسندی کا زوال شروع ہو چکا تھا۔نئی نسل کو اپنے بزرگوں کو خیالات و عقائد،ادبی و سیاسی نظریہ سے اختلاف تھا اور ان مفکروں و ادیبوں کو نوجوان نسل نے گزشتہ عہد کی تمام ثقافتی معروضات اور فکر وعمل کے میلانات وتصورات کو ختم کرنے کی کوشش کی۔چنانچہ اس دور میں عہد وکٹوریہ کے ادب اور طرز معاشرت سے شعوری انحراف ملتا ہے۔

بیسویں صدی کو دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔اس کا پہلا دور 1900 سے 1916 تک دوسرا دور 1916 سے 1939 تک کے عرصے پر مشتمل ہے۔

انگریزی ادب میں بیسویں صدی کے پہلے دور کی مقبول ترین صنف ناول نظر آتی ہے۔اس دور کے اہم ناول نگار H.G. Wells (ایچ۔جی۔ویلز) John Galsworthy (جان گالزوردی) Arnold Bennet (آرنلڈ بینٹ) اور Goseph Conrad (جوزف کونریڈ) ہیں۔ان ناول نگاروں کے فن میں فرانسیسی وروسی حقیقت پسندی دیکھنے کو ملتی ہے۔

شروع میں ایچ۔جی۔ویلز نے واقعات سے بلند ہو کر زندگی کے سائنسی امکانات کو اپنے ناول میں پیش کیا ہے مگر وہ جلدی ہی مقصدی ناول لکھنے لگے۔ان ناولوں میں انہوں نے بین الاقوامی سیاست کو پیش کیا ہے۔The History of Mr. Polly انکا شاہکار ناول قرار دیا جاتا ہے۔یہ ناول ازدواجی زندگی پر زبردست تنقید ہے۔جان گالزوردی کے یہاں فکر واحساس کی وہی صداقت پائی جاتی ہے جو اس سے قبل آرنلڈ میریڈتھ اور سموئل بٹلر کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔گالزوردی سماجی انتشار کے وجوہات کو اپنے ناولوں میں اس انقلاب کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو قدیم وجدید کے درمیان جنگ کی شکل میں نمودار ہو چکا تھا۔قدیم وجدید کی یہ کشمکش گالزوردی کے

تمام ناولوں کا مرکز ہے۔ چنانچہ وہ اپنے ناولوں میں سماجی انتشار، معاشی بدنظمی اور موجودہ دور کے تمدن کی کشمکش کو پیش کرتے ہیں۔ اس دور کے تیسرے اہم ناول نگار آرنلڈ بینٹ ہیں جن کا ناول The old wives tales انکی شہرت کا بنیاد بنا۔ آرنلڈ بینٹ، فلابیر اور موپاساں کی طرح زندگی کی حقیقی تصویریں کھینچتے ہیں۔

جازف کانریڈ کے ناولوں میں عصری مسائل کے بجائے انسانی جذبات اور اعمال کی باہمی کشاکش دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ کرداروں کے نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ ساتھ زندگی کا متحرک عکس پیش کرتے ہیں اس لئے وہ خود لکھتے ہیں:-

"My task which I am trying to achieve is the Power of the written word, to make you hear, to make you feel is, before all to make you see"(۸)

بیسوی صدی کا دوسرا دور 1917 سے 1939 کے عرصہ پر مشتمل ہے اس دور کے سیاسی و سماجی بحران کی وجہ سے زندگی کی اعلیٰ قدریں پامال ہوگئیں تھیں۔ جنگ سے واپس آنے والوں کی زندگی بے معنی نظر آتی تھی، عمل کی طاقت جاتی رہی تھی، اور امید منقطع ہوگئی تھی۔ جنگ عظیم کی ان تباہ کاریوں نے پوری دنیا کے حساس ادیبوں کو ایک نقطہ پر سوچنے کے لئے مجبور کر دیا تھا۔ اس لئے ادب میں تنہائی اور لامرکزیت کا احساس شدت سے پروان چڑھتا گیا۔ اور دوسری طرف احیائے ماضی، مذہبیت اور فراریت کے میلانات عام ہوتے گئے۔ اس دور کے ناول نگاروں کے یہاں شہری زندگی کی طرف رجحان ملتا ہے اور وہ لوگ ہیئت پر بہت زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہ ادیب ہیئت کے سلسلے میں کسی روایتی اصول کے قائل نہیں تھے۔ بلکہ ایک نئی ہیئت کے متلاشی تھے، جو زمانے کے تاثرات ادا کرنے کے لئے موزوں ہو۔ یہ ناول نگار رومانیت کے سخت مخالف تھے اور ادب میں ایک نئی تنظیم اور توازن کے قائل تھے۔ ان نئے ادیبوں کو اس بات کا احساس تھا کہ رومانیت زندگی کے صرف ایک ہی پہلو کی ترجمانی کرتی ہے اور زندگی کی پیچیدگیوں کو نمایاں نہیں کرتی ہے۔ لیکن ان نئے ادیبوں نے زندگی کو اس طرح پیش کیا کہ انہیں مختلف سطحوں کے تجربات ایک ساتھ آ کر محلول ہو جاتے ہیں۔

بیسویں صدی میں مغربی فکشن کے تصورات اور رجحانات کا جائزہ لینے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یوروپ کے سیاسی وسماجی بحران اور مختلف ادبی تحریکوں سے مغربی فکشن متواتر متاثر ہوتا رہا ہے۔ یوروپ کی جنگ عظیم نے عالمی سطح پر زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا تھا۔اس جنگ سے پیدا ہونے والے اقتصادی بحران نے کمیونزم کو پھیلانے اور مارکسی رجحانات کو عام کرنے میں نمایاں حصہ لیا۔ روس میں اشتراکی حکومت کے قیام نے ساری دنیا کو اشتراکیت کی جانب مائل کیا۔ان روسی ادیبوں کو واقعیت پسندی کو بیشتر تخلیق کاروں نے اپنے فن میں جگہ دی۔ دوسری طرف سائنسی ترقی اور نئے خیالات ونظریات کے فروغ نے ساری دنیا کے عقائد وقدروں میں زبردست تبدیلیاں پیدا کر کے انسان کو نئی قدروں کی تلاش کی جانب مائل کیا۔ نئے خیالات ونظریات ،نئی ایجادات و نئے علوم نے دنیا کے ذہنی اخلاقی اور مذہبی حالات میں تبدیلی پیدا کی تو زندگی کے ناامید ، ناآسودہ ، وبیزار کن انسان کے وجود نے جنم لیا۔جس سے عالمی ادب میں تنہائی اور لامرکزیت کا شدید احساس دیکھنے کو ملتا ہے۔ان انقلابات کا اثر عالمی ادب پر پڑا تو اس سے مغربی ناول کے ساتھ ساتھ اردو ناول بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا۔ کیونکہ اپنے عہد اور اس کے اہم رجحانات سے ناول نگاروں کا جو تعلق ہوتا ہے اس کے متعلق Robert Schneider کا کہنا ہے کہ پوری تاریخ میں ادبی طبقہ فکری لحاظ سے رائج خیالات اور طریقوں سے ماورا ہو جاتا ہے۔ادبی شخصیتیں اپنے حقیقی سماجی حالات کی سچی بصیرت رکھتی ہے اور ہم عصری قدروں اور خیالات اپنے دور کے تسلیم شدہ تصورات سے الگ ہوں تو ذہنی اور تمدنی مورخ کو اپنے مواد کا جائزہ پھر سے لینا چاہئے کیونکہ ادبی طبقہ اپنے دور کے رجحانات کی آئینہ داری بھی کرتا ہے اور انسانی حالات کی عکاسی بھی کرتا ہے(۹) چنانچہ مغرب میں ایچ • جی • ویلز، ہینری جیمس ،آسکر وائلڈ، جیمس جوائس، ڈی • ایچ لارنس، روس میں ٹالسٹائے وغیرہ کی تخلیقات میں بیسویں صدی کے شعور کی آگہی دیکھنے کو ملتی ہے اس دور کے اردو ناول نگاروں نے مغربی ادب کا راست طور پر مطالعہ کیا اور مغرب کی روشن خیالی وترقی پسند نظریات کو اپنے فن میں جگہ دی اس طرح ان تخلیق کاروں نے مغربی طرز کے ناولوں کو بنیاد بنا کر اردو میں ناول لکھے جس سے اردو فکشن کے مواد، تکنیک و ہیئت میں نمایاں تبدیلیاں آئیں۔

پریم چند اس دور کے اہم ناول نگار ہیں جن کے ناولوں میں مارکسی نظریات اور روسی حقیقت

پسندی دیکھنے کوملتی ہے۔ پریم چند کی ناول نگاری ایک پورے عہد کی عکاس ہے جو اپنے دور کی سیاسی، سماجی ومعاشرتی حالات کو بخوبی پیش کرتی ہے۔ پریم چند کی زندگی ہی میں جو ناول نگاروں کی نئی ادبی نسل ابھر آئی تھی اس میں قاضی عبدالغفار، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری ل۔احمد وغیرہ شامل ہیں۔ یہ سب ناول نگار انگریزی اور مغربی ادب سے براہ راست طور پر متاثر ہوئے۔ ان فنکاروں کے پیش نظر کرداروں کا جذباتی پہلو تھا اپنے دور کی مذہبی وسماجی قدروں سے بے اطمینان تھے۔ اس لئے ان کے اندر ایک باغیانہ جذبہ پرورش پانے لگا جو سماجی، مذہبی، اخلاقی بندشوں کو خاطر میں نہیں لاتا اس کی نمائندہ مثال قاضی عبدالغفار کا ناول۔ ''لیلےٰ کے خطوط'' اور دوسرا ناول ''مجنوں کی ڈائری'' ہے۔ چنانچہ اس عہد کے تمام ناول نگاروں کی یہی خصوصیت رہی کہ اپنے دور کے سماجی، اخلاقی اور مذہبی مسلمات کے خلاف بغاوت کرتے نظر آتے ہیں۔ نیاز فتح پوری آسکر وائلڈ اور مجنوں گورکھپوری ٹامس ہارڈی سے متاثر ہوئے۔ ان ناول نگاروں نے مغربی فکشن سے مرکزی خیال کولیکر اس کو اپنی زبان وماحول کا جامہ پہنایا جس سے اردو ناول کی ہیئت میں تنوع پیدا ہوا۔ اور ان ناول نگاروں نے رچرڈسن والیگزینڈر ڈوما کی طرح خطوط نگاری وڈائری کی تکنیک میں ناول تخلیق کرکے کرداروں کے اندرونی احساسات وجذبات کی عکاسی کی۔

مغربی ادب فرائڈ و مارکس کے نظریات سے بے حد متاثر رہا ہے مارکس نے اپنے معاشی فلسفے کے ذریعے ادب کو خواص کی سطح سے عوام کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ مارکس کے حامیوں نے فکری اور عملی زندگی کو براہ راست سماجی حالات واسباب، پیداوار وتقسیم کے ذرائع سے وابستہ قرار دیا اور ''ادب برائے زندگی'' کے تصور کو پیش کیا۔ ترقی پسند تحریک بھی چونکہ مارکیسیت سے وابستہ تھی اسلئے وہ مغربی ممالک میں عالمی رجحان بن گئی تھی جس سے ہندوستانی ادیب براہ راست متاثر ہوئے۔ اس وقت ہندوستانی طالب علموں کا ایک ادبی گروہ تعلیم کے سلسلے میں بیرون ملک مقیم تھا۔ ان لوگوں کے سامنے ایک طرف ہندوستان کی زندگی اور اسکی گھٹن تھی اور دوسری طرف یوروپی ممالک کی آزاد فضا، انکی صنعتی وسائنسی ترقیاں تھیں۔ چنانچہ ان ادیبوں نے ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کی بنیاد ڈالی جس کا مقصد نہ صرف ادب کو ہندوستانی سماج میں رونما ہونے والے انقلابی تبدیلیوں کے مطابق بنانا تھا بلکہ سائنس اور عقلیت کو بھی رواج دینا تھا۔ ترقی پسند مصنففین کا یہ

اقتباس اس تحریک کے انقلابی رجحان کو ظاہر کرتا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ ''ہندوستانی ادیبوں کا فرض یہ ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھر پور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں۔ان کا فرض یہ ہے کہ وہ اس قسم کی انداز تنقید کو رواج دیں جسے خاندان، مذہب جنس، جنگ وسماج کے بارے میں رجعت پسند، ماضی پسند اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے''۔(۱۰)

چنانچہ یوروپ کی اس ترقی پسند تحریک کی وجہ سے اردو فکشن میں آزادی آئی۔مغربی ادب کے مطالعہ نے اردو ناولوں میں بعض ایسی باتوں کو عام کر دیا جو اب تک شجر ممنوعہ سمجھی جاتی تھیں۔حالانکہ اردو فکشن میں مغرب کی حقیقت پسندی کا رجحان ڈپٹی نذیر احمد سے لیکر پریم چند، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری کے یہاں ملتا ہے لیکن ترقی پسند ناول نگاروں نے خوبصورتی، بدصورتی، برائی اور اچھائی کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش کی۔؛اس تحریک کے اولین اثرات ''انگارے'' کی صورت میں ظاہر ہوئے۔چونکہ اس افسانوی مجموعہ کے مصنف سجاد ظہیر اور احمد علی براہ راست مغربی ادب کی رفتار، اسکی سمت، اس کی ہیئت، تبدیلیوں اور یوروپ کی سیاسی تحریکات سے آگاہ تھے اور اپنے ملک کے روایتی ادب، ماضی پرستی اور مصلحت اندیش سیاست سے بیزار تھے اس لئے یہ بیزارگی ''انگارے'' میں بغاوت بن کر ابھرتی ہے۔بہرحال ترقی پسند تحریک جو مغرب کی ترقی پسند خیالات سے متاثر تھی، اس تحریک نے مجموعی اعتبار سے اردو فکشن کی روش بدل ڈالی اور اس میں بعض اہم اور بنیادی تبدیلیاں پیدا ہوئی اور اس تحریک کی وجہ سے اردو ادب عالمی ادب کے رجحانات کی عکاسی کرنے لگا۔چنانچہ ترقی پسند تحریک کی وجہ سے حقیقت نگاری کا وہ رجحان جو ساری دنیا میں پھیلا ہوا تھا اردو میں بھی فروغ پایا۔جیسا کہ فرسیر کا کہنا ہے کہ حقیقت نگار سچائی کا مشاہدہ حقائق میں کرتا ہے وہ خارجی حقائق کو بھی پیش کرتا ہے۔(۱۱) حقیقت اور سچائی کو پیش کرنا اس دور کے ناول نگاروں کی خصوصیت رہی ہے اس طرح ترقی پسند ناول نگاروں نے مغربی ناول نگاروں کی طرح کرداروں کے داخلی و خارجی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔خارجی زندگی کو پیش کرنے میں انہوں نے مارکس کے نظریات، پر ماحول اور سماج کا تجزیہ کیا۔لیکن داخلی زندگی کو بیان کرنے کے لئے فرائڈ کے جدید نفسیاتی علم اور تحلیل نفسی کو مدنظر رکھا۔فرائڈ کے نظریات سے انگریزی ناول نگار

جیمس جوائس اورورجینیا وولف اورڈی • ایچ • لارنس متاثر تھے۔فرانس اوران یوروپین ناول نگاروں نے جیمس جوائس اورورجینا وولف کی تکنیک ''شعور کی رو'' اور'' آزادتلازمہ خیال'' کواپنایا۔

مغرب کے اثرات کے سبب ان ناول نگاروں کی تخلیقات کے موضوع کے ساتھ ساتھ ہیئت میں بھی تبدیلی آئی اور جنسی احساسات وجذبات کاکھل کر بیان کیا جانے لگا۔اے • جے • مولر کے مطابق فن کی عظمت کی کسوٹی انسانی تجربہ کواپنی ساری تکمیل اور پوری کشادہ دلی کے ساتھ پیش کرنے پر منحصر ہوگئی تھی۔(۱۲)اس لئے اب جنس کا اظہار اردو فکشن میں ناگزیر نہیں رہا اور ڈی • ایچ • لارنس سے متاثر ہوکراردو ناول نگاروں میں اپنی تمام تر توجہ فرد کے شعور کو پیش کرنے پر مبذول کردی اور ناول نے ذاتی تجربہ کی حیثیت اختیار کرلی۔یہ ذاتی تجربہ اسلئے ضروری قرار پاگیا کہ بقول پرل ازبک کے''انسان کے کردار کا حقیقی قدوقامت اس کے لاشعور میں چھپا ہوتا ہے''(۱۳)اسلئے لاشعور کوپیش کرنے پر ہی انسان کا کردار حقیقی رنگ میں پیش کیا جائے گا۔چنانچہ اس دور کے ناولوں میں یوروپین ناولوں کی طرح انفرادیت ،نفسیاتی، گہرائی اور زندگی کی بصیرت کا احساس ملتا ہے۔اوراب ناولوں میں پلاٹ اور کہانی مرکزی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ کرداروں کی نفسیاتی اور جذباتی پیش کش ہوتی ہے۔عصمت چغتائی نے لارنس اور جوائس کی طرح آپ بیتی کے انداز میں ناول تخلیق کرکے کرداروں کی انفرادیت ونفسیاتی گہرائی کوپیش کیا جس سے اردو ناول نگار بھی مغربی فکشن کی طرح انسانی احساسات وجذبات کی ترجمانی کرنے لگے۔

ناول نگاری میں نئے رجحانات

اصل میں ناول اورسماج کا بڑا ہی گہرااور مضبوط ربط ہوتا ہے اسی لئے لائینل ٹرینگ''ناول کوتمدنی زندگی کا خلاصہ کہتا ہے''(۱۴)اور زولا کا کہنا ہے کہ''ناول نگار کا کام ہی یہ ہے کہ سماج اور فرد میں جوعمل اور ردعمل ہوتا ہے اس کودکھائے''(۱۵)اس لحاظ سے پریم چند بیحد کامیابی سے اپنے ہرناول میں پوری سماجی زندگی کواس کے مختلف پہلوؤں سمیت پیش کرتے ہیں اوراپنے ہرناول میں سماج اور فرد میں جوعمل اور ردعمل ہوتا ہے اس کو اجاگر کرتے رہے ہیں۔پریم چند کی اپنی دور کے مخصوص حالات سے یہی وابستگی ان کے ناولوں کوایک ارتقائی صورت دیتی ہے اور اس طرح یہ ارتقائی

صورت بالکل تاریخی حالات کا نتیجہ ہوتی ہے اسی وجہ سے لائینل ٹریگ نے ادب کو کسی نہ کسی اعتبار سے ''تاریخی مطالعہ'' کہا ہے اور وہ ادب کو تاریخ فن کہتا ہے(۱۶) پریم چند کے ناول بھی ایک طرح سے بالکل تاریخی فن بن گئے ہیں۔

پریم چند کے ناولوں کو ''تاریخی فن'' اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ تاریخ کے دھارے میں جو سماجی، سیاسی اور معاشی تبدیلیاں ہندوستان میں پیدا ہوئیں وہ ان کے ناولوں میں منعکس ہوتی ہیں یہی وجہ ہے کہ ''اسرار معابد'' سے گئودان تک فنی ارتقاء کی ایک بہت بڑی مسافت پریم چند طے کرتے نظر آتے ہیں۔اردو ناول میں پریم چند ہی وہ منفرد ناول نگار ہیں جن کے فن کا تدریجی ارتقاء واضح ترین صورت میں سامنے آتا ہے چونکہ یہ ہندوستان کے اس دور کے حالات سے بالکلیہ طور پر وابستہ رہے اس لئے پریم چند کی ناول نگاری کے ارتقاء کے مطالعہ کے لئے ہندوستانی زندگی کے سماجی، سیاسی و معاشی حالات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

پریم چند ابتدا ہی سے اپنے ناولوں میں ہندوستان کے اس دور کے خاص حالات کو پیش کرتے رہے ہیں۔ان کا پہلا ناول ''اسرار معابد'' (۱۹۰۳ء تا ۱۹۰۵ء) ہندوستان میں مذہبی اور سماجی اصلاح کی کوششوں کو ظاہر کرتا ہے۔''اسرار معابد'' کا موضوع مذہبی پیشواؤں کی وجہ سے جو معاشرتی خرابیاں پیدا ہو رہی تھیں ان کا پردہ چاک کرنا تھا لیکن ۱۹۰۴ء سے ہندوستان میں سماجی اور معاشرتی اصلاح بنیادی حیثیت حاصل کر لیتی ہے کیونکہ اسی سنہ میں سوشل کانفرنس کے ایک اجلاس میں معاشرتی خرابیوں کو جڑ سے اکھیڑ دینے کا ارادہ کیا جاتا ہے اور اسی زمانے میں اصلاح کے موافقین اور مخالفین میں رشتہ کشی ہوتی ہے۔(۱۷) انہی اسباب کا نتیجہ ہے کہ جب ۱۹۰۶ء کے لگ بھگ پریم چند اپنے ناول ''ہم خرما و ہم ثواب'' لکھتے ہیں تو اس میں معاشرتی اصلاح ہی کو موضوع بنایا جاتا ہے۔اس میں بھی اصلاح کی مخالفت اور موافقت کرنے والوں میں زور آزمائی ہوتی دکھائی گئی ہے۔یہاں بھی گو مذہبی پیشواؤں کی ریاکاری کا ذکر ہوتا ہے لیکن وہ بالکل ضمنی اور ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔رام کلی کا کردار ''اسرار معابد'' میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے لیکن یہاں ان کی حیثیت بالکلیہ ثانوی اور غیر اہم بن جاتی ہے۔''ہم خرما و ہم ثواب'' میں ہندوستان کی معاشرتی خرابیوں کو جس طرح موضوع بنایا گیا ہے، وہ دھنک دھاری لال کی تقریر سے واضح ہوتا ہے۔

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پریم چند کے اس ناول میں رومانیت کسی قدر زیادہ ابھر آئی ہے۔لیکن مجموعی طور پر قومی زندگی اور قومی خدمت کا جذبہ مذہبیت سے ملکر اس وقت کے ہندوستان پر جس طرح چھا رہا تھا وہ اس ناول سے پوری طرح ظاہر ہوتا ہے۔اس ناول میں پریم چند زندگی کے حقائق سے بھی جس طرح قریب ہو رہے تھے اس کا اندازہ ہوتا ہے۔جلوہ ایثار میں جہاں متوسط طبقہ کی زندگی پیش کی گئی ہے وہیں اس میں دیہاتی زندگی کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند کو ابتدا ہی سے دیہاتی زندگی اور محنت کش طبقہ سے ہمدردی تھی۔ناول کی ہیروئن برجن اپنے خطوط میں اپنے شوہر کملا چرن کو دیہاتی زندگی کے بارے میں وہ سب کچھ لکھتی ہے جو وہ دیکھتی ہے۔ان خطوط میں دیہاتیوں کے افلاس، انکی کسمپرسی،ان کی توہم پرستی،ان کے تیوہاروں کے رسم و رواج،انکی دشمنی،انکی محبت،خلوص،ان کے ناچ گانے کا سرسری لیکن موثر نقشہ ملتا ہے۔پریم چند نے دیہاتیوں کی جہالت،ان کے غلط قسم کے تصورات اور رسم و رواج پر تنقید بھی کی ہے لیکن ہر جگہ ان کی ہمدردی اور محبت نمایاں ہے انہیں کسانوں کی مجبوری اور ان پر ہونے والے ظلم کا احساس اس زمانے میں ہو چلا تھا۔''جلوہ ایثار'' میں دیہاتیوں اور کسانوں کی زندگی پریم چند نے جس طرح پیش کی ہے اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند ساحل سے طوفان کا نظارا کر رہے ہیں لیکن جوں جوں ہندوستان کی سیاسی اور سماجی جدوجہد میں معاشی حالات کو اہمیت حاصل ہوتی رہی اور دیہاتی زندگی اور کسانوں کی اس حالت پر توجہ کی جانے لگی۔اسی طرح پریم چند کے ہاں دیہاتی زندگی کی پیش کشی کی نوعیت بدل گئی۔بعد کے ناولوں میں پریم چند جس طرح دیہاتی زندگی پیش کرتے ہیں اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان کی قومی بیداری اب دیہات میں پہونچ گئی ہے اور آزادی کی جنگ وہاں بھی لڑی جارہی ہے۔

''جلوہ ایثار'' میں پریم چند فنی ارتقاء کی جانب ایک اور قدم آگے بڑھاتے ہیں۔زندگی کے مختلف گوشے اور پہلوؤں کے ساتھ زندگی کے ان روابط تک انکی نظر جاتی ہے۔جو افراد کی زندگی کو تبدیل کرنے میں اہم حصہ لیتے ہیں:اس ناول میں ان کے پیش نظر چونکہ سوامی وویکانند کی شخصیت تھی اس لئے پرتاپ چندر کے کردار کو پیش کرتے ہوئے لازمی طور پر وہ کردار کے اس ارتقاء کو پیش کرتے ہیں جس میں ایک شخص کی زندگی ''غم جاناں'' سے نکل کر ''غم دوراں'' کو اپناتی ہے۔ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند کو ناول کا بنیادی قومی حالات کے اس تقاضہ سے ملا کہ قوم کو ایسے افراد کی ضرورت ہے جو اس کے لئے اپنی زندگی وقف کر دیں۔ پریم چند نے فطری انداز میں پرتاپ چندر کو سادھو ہونے دکھایا ہے اور اس کی داخلی اور ذہنی کشمکش کو حتی المقدور پوری طرح ظاہر کیا ہے۔ یہ ناول پریم چند کے ناولوں میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس ناول میں ان کی فنی صلاحیتیں پرتولتی نظر آتی ہیں اس ناول سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان کی نگاہ اب زندگی کے مختلف گوشوں اور طبقوں پر پڑنے لگی ہے۔ متوسط طبقے کی زندگی کی سچی عکاسی کے ساتھ ساتھ اونچے متوسط طبقے کے مشاغل اور پھر دیہاتی زندگی کے مسائل پریم چند پیش کرنے لگے تھے۔ جلوۂ ایثار پریم چند کے ناولوں کے فنی ارتقاء کو سمجھنے کے لئے اسلئے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ ''گوشہ عافیت'' اور اس میں ایک طرح کی مماثلت ہے۔

میکسم گورکی نے اچھے اور بڑے ادیب کے تعلق سے کہا ہے کہ ''وہ اپنے ملک اور طبقہ کی ''جذباتی زبان'' ہوتا ہے وہ انکی آنکھ ہوتا ہے، کان ہوتا ہے، دل ہوتا ہے، اور اپنے عہد کی آواز ہوتا ہے(۱۸) یہ بات پریم چند پر بالکل صادق آتی ہے جس کا روشن مکمل ثبوت ''میدان عمل'' ہے اس ناول کے تعلق سے مالک رام نے بڑی اہم اور سچی بات کہی ہے ان کا کہنا ہے:-

''درحقیقت اس ناول میں ہمارے پچھلے دس پندرہ برس کی تمام تحریکوں کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ کہیں اچھوتوں کے لئے مزدوروں کے دروازے کھل رہے ہیں تو کہیں سیوا آشرم بن رہے ہیں، کہیں لگان کی تخفیف کی تحریک ہے تو کہیں گرام سدھار کی کوشش ہے کہیں مزدوروں کی تنظیم ہے تو کہیں اقتصادی بہتری کے وسائل کا بیان''۔(۱۹)

''میدان عمل'' کی اس خصوصیت کے ساتھ مالک رام نے اس ناول کی دوسری بڑی اہم خصوصیت کی نشاندہی بھی کی ہے وہ لکھتے ہیں غرض ''میدان عمل'' میں جہاں پچھلے چند برس کی تحریکوں پر سیر حاصل تبصرہ ہے۔ وہاں اس کے کردار بھی ہماری طرح گوشت پوست کے انسان ہیں۔ ان کے جذبات واحساسات، خواہش اور امنگیں، رشک وحسد کے جذبات بھی ویسے ہی ہیں جیسے واقعی اس دنیا کے دوسرے لوگ ہوتے ہیں(۲۰)

''میدان عمل'' کے بعد پریم چند نے اپنا شاہکار ''گئودان'' مکمل کیا یہ ناول انہوں نے ۱۹۳۲ء میں شروع کیا لیکن نومبر ۱۹۳۴ء تک بھی اس کے آخری صفحات لکھے جانے باقی تھے اس لئے

مدن گوپال کا خیال ہے کہ یہ ناول انہوں نے بمبئی سے بنارس آنے کے بعد یعنی ۱۹۳۵ء میں مکمل کیا ہوگا (۲۱)

پریم چند کانگریس کے کام کے سلسلے میں دیہاتوں کا دورہ کیا کرتے تھے اس طرح کسی نہ کسی طور سے پریم چند کو کسانوں اور دیہاتیوں کی زندگی کو قریب سے دیکھنے اور ان کے مسائل کا مطالعہ کرنے کا موقعہ ملتا رہا اور یوں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل سے پریم چند کا تعلق زندگی بھر رہا۔ پریم چند کی خواہش بھی یہی تھی کہ وہ دیہاتیوں کی خدمت میں اور دیہات میں زندگی گزار دیں انہوں نے اپندر ناتھ اشک کو ایک خط میں لکھا ہے ''بھائی انسان کا بس چلے تو کہیں دیہات میں جا بسے۔ دو چار جانور پال لے اور زندگی کو دیہاتیوں کی خدمت میں گزار دے'' (۲۲) اس خواہش کا نتیجہ یہ کہ پریم چند نے اپنے آبائی موضع پانڈے پور میں مکان بنوا لیا تھا (۲۳) بہر کیف پریم چند تمام عمر دیہات اور دیہاتیوں کی زندگی کا مطالعہ کرتے رہے یہی وجہ ہے کہ کسانوں کی زندگی اور ان کے مسائل نے خاص طور پر انہیں متاثر کیا یہی زندگی بھر کے تاثرات پوری فنکارانہ ریاضت سے پریم چند نے ''گئودان'' میں سمو دیئے ہیں۔ پاسٹرناک نے کہا ہے کہ ''کسی مصنف کی بڑائی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ موضوع کس حد تک مصنف کو متاثر کرتا ہے۔ (۲۴) چونکہ دیہاتی زندگی نے پریم چند کو زندگی بھر متاثر کیا تھا اس لئے کسانوں کی زندگی کو موضوع بنانے کی وجہ سے ''گئودان'' پریم چند کا شاہکار بن گیا ہے۔

''میدان عمل'' میں پریم چند نے قومی جدوجہد کو موضوع بنانے کے فوراً بعد ''گئودان'' میں ایک طرح سے اس موضوع کو بالکل ترک کر کے صرف کسانوں کی زندگی کو کیوں موضوع بنایا۔ یہ ایک الگ بحث ہے۔

پریم چند نے ''گئودان'' مایوس کن پس منظر میں لکھا ہے یہی وجہ ہے کہ یہاں آزادی کی جدوجہد اور قومی تحریک کے تعلق سے کوئی اشارہ نہیں ملتا ''گئودان'' کسانوں کی اس بے کسی او کسمپرسی کی کہانی ہے اس حقیقی پس منظر کی وجہ سے پریم چند کی حقیقت نگاری بے پناہ بن گئی ہے۔ کسانوں کی زندگی کی اتنی اور ایسی سچی تصویر کشی کی مثال سارے اردو ادب میں نہیں ملتی۔ پریم چند کی انصاف دوستی قوم پرستی ابتدا ہی سے نمایاں حیثیت رکھتی تھی اور وہ ابتدا ہی سے سماجی و معاشی مساوات پر زور

دیتے تھے۔ ''جلوۂ ایثار اور ''گئودان'' میں کوئی فرق ہے تو یہ کہ ''جلوۂ ایثار'' کے کسانوں کے برخلاف ''گئودان کا کسان ''ہوری'' ہر مصیبت کو خاموشی سے سہہ لیتا ہے۔

یہ تو عیاں ہے ہی کہ پریم چند سرشار کے علاوہ بنگال ناول نگاروں میں بالخصوص بنکم چند چٹر جی اور رابندر ناتھ ٹیگور سے متاثر ہو کر بالواسطہ طور پر مغربی ادب سے متاثر ہوئے ان بنگالی ناول نگاروں نے بہت پہلے ہی مغربی شاہکاروں کا مطالعہ کیا تھا اور مغربی طرز کے فکشن کی تخلیق کرنے لگے تھے۔ پریم چند نے دیگر زبانوں کے علاوہ خاصکر بنگلا زبان سے قصے لیکر اپنی کہانیاں لکھیں۔ وہ ۷رجون ۱۹۱۳ء کو مہوبا سے ''پریم پچیسی'' اردو کے ضمن میں منشی دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:-

''اور جنل کوئی قصہ نہیں، ایک ہے سودہ ادھورا پڑا ہے۔ ہاں ایک قصہ میں نے بنگالی سے اخذ کیا تھا وہ اگر آپ پسند کریں تو میں بھیج دوں۔ ہاں میں اس پر اپنا نام نہ دونگا۔ (۲۵)

22 مئی 1914 کو لکھتے ہیں:-

''ایک اور قصہ بھی بھیجتا ہوں کچھ عرصہ ہوا بنگلہ سے ترجمہ ہو کر ''مریادا'' میں نکلا تھا۔ قصہ نہایت دلچسپ ہے ورنہ میں ترجمہ کیوں کرتا'' (۲۶)

پریم چند بنکم چند سے کتنے متاثر تھے اس کا ذکر کرتے ہوئے ۴ مارچ ۱۹۱۴ء کو وہ منشی دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:-

''مجھے ابھی تک یہ اطمینان نہیں ہوا کہ کون سا طرز تحریر اختیار کروں کبھی تو بنکم کی نقل کرتا ہوں، کبھی آزاد کے پیچھے چلتا ہوں آج کل کاؤنٹ ٹالسٹائے کے قصے پڑھ چکا ہوں، تب سے کچھ اسی ایک کی طرف طبیعت مائل ہے یہ اپنی کمزوری ہے اور کیا (۲۷)

پریم چند نے رینالڈز کے جاسوسی ناولوں کے بکثرت اردو تراجم پڑھے تھے اس لئے ان کے ابتدائی ناول ''ہم خرما و ہم ثواب'' (1904) میں قتل وخون کے سنسنی خیز واقعات، ہنگامہ وفساد، پر اسرار گمنام خطوط کی پر اسراریت دیکھنے کو ملتی ہے۔ لیکن پریم چند اپنی تخلیق کے دوسرے دور میں جذبات کے دھندلکوں سے نکل کر زندگی کے حقائق کو بے حجاب دیکھتے ہیں۔ یوروپ کے نشاۃ الثانیہ کے بعد علم وفن کی روشنی اور سائنس کی ترقی سے ایک ایسا نظام زندگی وجود میں آیا جس میں فرد یا عام انسان کی شخصیت صلاحیت اور قوت نمایاں ہوئی۔ فرانسیسی انقلاب نے یہ بات عام کر دی تھی کہ عمل کا

میدان رزق حاصل کرنے کی انفرادی جدوجہد تک محدود نہیں بلکہ عمل کی جماعتی صورت بھی ہے۔اس روشنی میں سماجی رشتوں اور سماجی کرداروں کو بدل کر ایک نئی زندگی کو جنم دیا جاسکتا ہے۔پہلی جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والے اقتصادی بحران سے کسانوں اور مزدوروں کو اپنی مظلومیت کا احساس ہوا جو شدت اختیار کر کے 1917 کے روسی انقلاب کا محرک بنا۔اس انقلاب نے دنیا کو اس حقیقت سے آشنا کیا کہ مزدوروں اور کسانوں میں کتنی طاقت ہے۔پریم چند نے بھی زمانہ فروری ۱۹۱۹ میں ''دور قدیم وجدید'' کے عنوان سے ایک مقالے میں اس انقلاب کا ان لفظوں میں خیر مقدم کیا ''انقلاب سے پہلے کون جانتا تھا کہ روس کی دُکھی جنتا ہی اتنی طاقت چھپی ہوئی ہے''۔اور پھر وہ ملک کے استحصال طبقوں کو ان لفظوں میں خبردار کرتے ہیں:-

''اگر قوم میں انسانیت اور لاج شرم نہیں ہے تو بھی اپنی بھلائی کا تقاضہ ہے کہ ہم ابھی سے جنتا کے دل کو بس میں کرنے کی کوشش کریں۔اس بات میں ہمارے تعلقہ دار اور زمین دار چاہے وہ اندھیرے اودھ کے ہوں، یا اجالے بنگال کے سب کے سب موردِ الزام ہیں۔مناسب یہی ہے کہ وہ مستقل کے نقصان کی فکر نہ کر کے کسانوں کی بھلائی اور سدھار کی کوشش کریں۔کیوں کہ آنے والا زمانہ اب جنتا کا ہے اور وہ لوگ پچھتائیں گے جو زمانے کے قدم سے قدم ملا کر نہیں چلیں گے''۔(۲۸)

چنانچہ مغرب کے ان خیالات اور تحریکوں سے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں انقلابی تبدیلیاں ہوئیں۔حالانکہ برطانوی حکومت نے ہر قسم کے اشترا کی ادب اور خیالات پر پابندی عائد کردی تھی۔لیکن اس کے باوجود اس انقلاب کی ولولہ انگیز داستانیں کسی نہ کسی طرح برصغیر تک پہنچ رہی تھیں اور ہندوستان کا قوم پرست طبقہ جس میں ادیب بھی شامل تھے ان سے متاثر ہوئے تھے۔جیسا کہ زولا کا کہنا ہے کہ ناول نگار کا کام یہی ہے کہ سماج اور فرد میں جو عمل اور ردِ عمل ہوتا ہے اس کو دکھائے۔پریم چند نے بھی اپنے عہد کی سماجی زندگی کو پیش کرتے ہوئے فرد کے ردِّعمل کو پیش کیا ہے جو کہ اس مقالہ کے اس باب کے شروع میں کافی تفصیل سے موجود ہے۔

پریم چند روسی حقیقت پسند ناول نگار۔ٹالسٹائے اور گورکی سے بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے۔انہوں نے ٹالسٹائے کی فکشن کا غائر مطالعہ کر کے ان کی بے شمار کہانیوں کا ترجمہ کیا تھا۔پریم چند

نے ترجمہ کرتے وقت زماں ومکاں کے مطابق ان کہانیوں میں تبدیلی کی تھی مثلاً روسی نام اور روسی وضع قطع کو بدل کر ہندوستانی نام اور وضع قطع کا استعمال کیا۔اس طرح وہ ٹالسٹائے کے خیالات سے براہ راست متاثر ہوئے چنانچہ جب پریم چند نے ناول ''گوشہ عافیت''، چوگان ہستی''،''میدان عمل'' اور گئودان تخلیق کیا تو اس میں روسی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ٹالسٹائے کے نظریات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ پریم چند نے ٹالسٹائے کی طرح اپنے گردوپیش کی زندگی کا مشاہدہ کرکے مذہب کے فرسودہ ضابطوں، بے روح علامتوں، حکومت کے جابرانہ سلوک زمین داروں کی چیرہ دستی، امراء کی خود پرستی سے پیدا ہونے والی سماجی بے انصافی، افلاس، اخلاقی پستی اور انسانیت کی بے حرمتی کے خلاف آواز بلند کی۔ پریم چند بھی ٹالسٹائے کی طرح زمینداروں کو غاصب ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ غیر ملکی حکومت کا دلال قرار دیتے ہیں۔

اس طرح پریم چند نے ٹالسٹائے کی طرح دیہاتی زندگی کی سچائیوں کو پیش کیا ہے۔ دیہات کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے وہ بہت حد تک انگریزی ناول نگار ٹامس ہارڈی (Thomas Hardy) سے بھی متاثر ہوئے۔ ٹامس ہارڈی نے ہینری جیمس کی طرح مہذب دنیا کی تصویر کشی نہیں کی ہے بلکہ وہ انگلستاں کی دیہاتی زندگی اور فضاء موسم اور روایتی طرز معاشرت کی حقیقی عکاسی کرتا ہے۔ پریم چند بھی گاؤں کے فطری مناظر وحسن وہاں کی خاموشی اور ہلچل زندگی، انسانوں کی سادگی اور خلوص کے ساتھ ساتھ یہاں کے المیے کو بھی پیش کرتے ہیں۔ پریم چند کو ہارڈی واسکاٹ کی طرح اس بات کا شدید احساس ہے کہ شہری زندگی، پر تصنع، بناوٹی اور غیر فطری ہوتی ہے۔ سائنس اور صنعتی انقلاب فطرت کے ان گہواروں کو مادی کثافتوں کے نذر کردیں گے اور ان خطوں کے باشندوں میں بھی شہریوں کی طرح تکلف اور نمائش آنے لگے گی۔

چنانچہ پریم چند کا ناول ''گئودان'' ہارڈی کے ناول Far from the Madding crowdاور Wessex کی طرح دیہات اور شہر دونوں کی زندگی کے شوروشر کو سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کا ہیرو ایک دیہاتی بے بس، افلاس زدہ اور محکوم کسان ہے۔ بقول وقار عظیم گئودان، اس زمانے کا ناول ہے جب دیہاتی اپنے دکھوں سے تھک ہار کر سکون کی کھوج میں شہر آنے لگے تھے۔ الیکشن اور ممبری کا چرچا سب سے بڑی سیاسی بات تھی جب مِل کھل رہے تھے اور سرمایہ داروں

کوغریبوں کے خون چوسنے کا نیا شکنجہ ہاتھ لگا تھا۔اس ناول میں ان حالات کی پیدائی کی ہوئی ساری فضا کا جو اثر دیہات اور شہر پر پڑ رہا تھا اس کا عکس ہے۔اس کے علاوہ دیہاتی سماج کے ہر چھوٹے بڑے پہلو کی تفصیل بھی ہے(۲۹)

ہارڈی اور پریم چند دونوں اپنے کرداروں کی وجہ سے ان ناولوں میں زندہ ہیں۔ہارڈی خارجی فطرت کی حسین و دلکش مصوری کرتے ہوئے اپنے کرداروں کو حسین و ادیوں مرغزاروں، پہاڑوں اور جھیلوں کی دنیا میں لے جاکر انہیں پریشانیوں سے آزاد کرا دیتے ہیں۔ہارڈی کے ناولFar from the Madding crowd کی ہیروئن باتھ شیبا گلستاں اور وادیوں کے پس منظر میں اجتماعی شعور کی حدود سے نکل کر انفرادیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ہارڈی کے دوسرے کردار جیوڈ اور ہنجرڈ کے اپنے مسائل میں جن کا زوال ان لوگوں کے اپنے وجود کے سبب ہوتا ہے لیکن پریم چند کے یہاں ان کا ہر کردار پیدائشی زوال پذیر نہیں ہوتا ہے۔اس لئے ہوری کا کردار ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک جماعت کی نمائندگی کرتا ہے۔پریم چند کے کرداروں کی پریشانی معاشی واقتصادی ہوتی ہے لیکن ہارڈی کا کردار کا المیہ ذاتی ہے۔

عہد پریم چند و تحریک رومانیت

اس دور میں ہندوستانی ذہن ایک نئے اضطراب و ہیجان سے دوچار تھا۔آزادی،خود اعتمادی،عزت ونفس کو حاصل کرنے کا طریقہ بڑا مبہم،ادھورا اور جذباتی لوگوں کے لئے بڑا سست رفتار تھا(۳۰)اس دور کے ادیبوں نے غم،شکست آرزو ومحرومیوں کی وادیوں میں بھٹکتے ہوئے تخیل یا خواب کی دنیا کو حقیقت کی دنیا پر ترجیح دیا محمد حسن لکھتے ہیں:-

’عہد جدید کے شاعر اور ادیب نے آرزومندی،جذباتیت اور حسن پرستی کی مدد سے نئی دنیا کا سراغ لگایا اور نئے قصر تکمیل کئے،وہ مفکر،معلم اخلاق یا سنجیدہ طالب علم کے بجائے ایک حساس انسان کی طرح کائنات کے واقعات سے متاثر ہوتا ہے۔اور ہر حادثے کو جذباتی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔انقلاب اور سیاسی تبدیلی کی خواہش اس سلسلے میں رومانی تحریک کا سب سے نمایاں اثر قرار دی جاسکتی ہے۔(۳۱)

رومانیت سے دراصل مراد حسن وعشق کا افلاطونی تخیل بیان نہیں ہے۔ بلکہ یہ روایات سے بغاوت ،نئی دنیا کی تلاش،خوابوں اور خیالوں سے محبت ،ان دیکھے حسن کی جستجو،وفور تخیل و جذباتیت،انانیت میں ڈوبی ہوئی انفرادیت اور آزاد خیالی ہے۔رومانوی ادیب حقائق کی جستجو میں مادی اسباب سے زیادہ خیالات وتصورات کی دنیا میں سرگرداں ہوتے ہیں۔چونکہ اس رومانیت میں،جمال پرستی میں،موضوع ومواد میں بھی حسن وعشق کو احاطہ کیا گیا۔جیسا کہ احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

یہ محض قدیم نسل سے نئی نسل کی تخیلی اور ذہنی بغاوت نہیں تھی بلکہ خیالوں کی مدد سے ایک آسودہ حال،مکمل رنگینی اور نشاط آور بنانے کی کوشش تھیں۔اصلاحی تحریکات زندگی میں نئے امکانات کی تھیں،مغربی اثرات اور آزادی کی خواہش نے جہاں لوگوں کو عمل پر اکسایا تھا،وہاں کے خیالات کی مہمیز کیا تھا اور سماجی قیدو بند کو توڑے،نئی راہوں پر چل نکلنے اور تخیل کے ذریعے ان خواہشات کو پورا کرنے پر آمادہ کیا تھا۔(۳۲)

یہاں پر ہم اختصار کے ساتھ عہد پریم چند کی اہم ادبی تحریک رومانیت سے متاثر قلمکاروں کا تذکرہ کریں گے۔

(الف) سجاد حیدر یلدرم

سجاد حیدر یلدرم ترکی ادب کے توسط سے فرانسیسی ادب و انشاء کے بعض رجحانات اور مغرب کی رومانیت سے متاثر ہوئے تھے۔انہوں نے احمد حکمت کے ترکی ناول ''ثالث بخیر'' کا لفظی ترجمہ اور''ہاجرۂ''''زہرہ''،''مطلوب حسینان''اور''آسیب الفت''ناولوں کا ترکی سے آزاد ترجمہ کیا سجاد حیدر یلدرم نے میر حجازی کے فارسی ناول''ہما خانم'' کا بھی ترجمہ کیا۔انہوں نے ان ناولوں کے تراجم کے علاوہ ترکی وانگریزی سے بیشمار افسانوں،انشائیوں اور ڈراموں کے ترجمے کئے تھے یلدرم نے کوئی طبع زاد ناول تخلیق نہیں کیا لیکن ان کے یہ تراجم تقریباً طبع زاد تخلیقات ہیں۔ترکی معاشرت اور ترکی تہذیب کے تاریخی ارتقاء وسماجی تغیر وتبدل سے واقف ہوسکیں تاکہ ان کے طریقے سے استفادہ کیا جاسکے اسلئے وہ اپنے ناول''ثالث بخیر'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:۔

''میری تمنا تھی کہ کسی طرح ترکوں کے قصوں کے ترجمے ہوں۔اس سے نہ صرف ہمارے

ناولوں کے لٹریچر میں ایک نئے قسم کا اضافہ ہوگا بلکہ ترکوں کی سوشل زندگی کی تصویر اردو میں اس لئے ضروری سمجھتا تھا کہ ہماری سوسائٹی اور طرز معاشرت میں جو انقلاب پیش آ رہا ہے وہ انہیں بھی پیش آ چکا ہے۔اس وجہ سے ہمیں اس نقشہ سے معلوم ہو جائے گا کہ اس منزل سے وہ کس طرح گزرے اور اب کہاں جائیں۔(۳۳)اس طرح سجاد حیدر یلدرم اپنے تخیل سے ترکی اور ہندوستانی فن کو ایک دوسرے میں ہم آہنگ کر کے اپنی تحریروں میں رنگینی پیدا کرتے ہیں۔اور وہ اپنی تخلیقات کی روشنی میں انگریزی ادب کی رومانیت سے متاثر نظر آتے ہیں۔لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ اس مغربی رومانوی انتہا پسندی کی رو میں بہتے نہیں ہیں بلکہ وہ زندگی کے مسائل کو پیش کر کے کسی حد تک سماج سے اپنا رشتہ ضرور قائم رکھتے ہیں۔

چنانچہ مغرب کی رومانیت کی وجہ سے یلدرم کے یہاں عورت، جنس، حسن وعشق کا ذکر ملتا ہے ورنہ اس سے قبل صرف اردو داستانوں اور مثنویوں میں ہی حسن وعشق کی دنیا دیکھنے کو ملتی ہے۔لیکن ان داستانوی کرداروں میں جذبہ آزادی اور وسعت خیالی نہیں ملتی بلکہ ان کے یہاں عورت شعریت و لطافت کا پیکر ہوتی ہے لیکن سجاد حیدر یلدرم حسن و رومان کی تلاش سماجی تناظر میں کرتے ہیں۔یہ ضروری ہے کہ اس تلاش حسن میں سماج سے فرار اختیار کرتے ہیں لیکن ان کی فراریت کائنات کی گود میں ہوتی ہے، ماورائی دنیا میں نہیں۔

(ب) نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری نے ادبی زندگی کا آغاز انگریزی وعربی افسانوں کے تراجم سے کیا تھا۔یہ تراجم وقتاً فوقتاً مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوئے تھے۔نیاز فتح پوری نے جس افسانے کو بھی ترجمے کے ذریعے اردو میں منتقل کیا پہلے اس کی روح کو تسخیر کر کے اور اس خیال اور تاثیر کو اپنی قوت بیان کے ذریعے اردو میں پیش کیا جس سے ان کے یہ افسانے آزاد تراجم ہونے کے باوجود اصل افسانے کی فضا، روح اور خصوصیات کو بڑی حد تک برقرار رکھتے ہوئے افسانے کی دلچسپی اور تسلسل کو قائم رکھتے ہیں۔چنانچہ نیاز فتح پوری نے شروع سے ہی ترجمہ کا ایسا اسلوب اختیار کیا جس میں طبع زاد کیفیت غالب نظر آتی ہے۔

نیاز فتح پوری ابتدا ہی سے مغرب کے جمالیاتی مصنفین اور یوروپ کی رومانوی و جمالیاتی تحریک سے متاثر ہوئے، انہوں نے دوناولٹ ''شہاب کی سرگذشت'' اور ''ایک شاعر کا انجام'' (1913) تخلیق کیا جس پر مغرب کی رومانیت کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ نیاز فتح پوری مغرب کے رومانوی و جمالیاتی مصنفین میں سب سے زیادہ آسکر وائلڈ سے متاثر ہوئے تھے۔ اس لئے وہ ''شہاب کی سرگذشت'' کے متعلق لکھتے ہیں:-

''آسکر وائلڈ کا منطقی (Paradox) مجھے بیحد پسند تھا۔ علی الخصوص ''شہاب کی سرگذشت'' میں آسکر وائلڈ بہت چھپا ہے'' (۳۴)

آسکر وئلڈ کے یہاں ''ادب برائے ادب'' کا جو رجحان ملتا ہے وہ ان کے دونوں ناولٹ میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ نیاز فتح پوری کے یہ دونوں ناولٹ انکی رومانیت، تخیل پرستی اور جذبات نگاری کے بہترین مرقع ہیں ''ایک شاعر کا انجام'' میں ہیرو افضال شاعر مزاج، حساس جذبات اور افلاطونی محبت کا قائل ہے۔ جس کو معمولی سے معمولی واقعہ بے حال کر دیتا ہے، افضال کا یہ قنوطی احساس دراصل مغرب کی اس قنوطیت کا نتیجہ ہے جو اس دور میں پروان چڑھ رہی تھی۔ اس ناولٹ کا ہر کردار جذباتیت کا شکار ہے افضال کے کانپنے سے اس کے دوست کے نزدیک پوری کائنات کانپ اٹھتی ہے جو اس ناولٹ کی خامی بنکر ابھرتی ہے۔ لیکن انکے دوسرے ناولٹ ''شہاب کی سرگذشت'' میں ایک شاعر کا انجام'' کی سی شدید جذباتیت نہیں ہے۔ اس ناولٹ کے کردار بھی جذبات کے ہاتھوں مجبور ہیں لیکن ان کے اندر توازن ہے۔ وہ دل سے زیادہ دماغ سے سوچتے ہیں۔ حالانکہ یہ عقلیت میں جذباتیت ہوتی ہے۔ انکی یہ عقلیت رومانیت کو ذہنی بغاوت میں تبدیل کر دیتی ہے۔ شہاب مذہب اور سماج سے بغاوت کا جذبہ رکھتا ہے وہ اصول مذہب سے منحرف ہو جاتا ہے کیونکہ وہ تمام مروجہ اصولوں سے بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ نیاز فتح پوری کی رومانیت ''کوکاس'' کی طرح ذہن کے اس حصے سے وابستہ ہو جاتی ہے جو فرائڈ کے فلسفے کی ترجمان ہے۔ انسان کی جبلی خواہشات سماجی اصولوں اور بندشوں کی وجہ سے ذہن کے اس حصے میں پوشیدہ رہتی ہے جس کو ''اڈ'' کہتے ہیں لیکن جیسے ہی ان کو موقع ملتا ہے وہ ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ اس لئے انسان کا ذہن سارے مذہبی، سماجی اور اخلاقی اصولوں اور بندشوں کی وجہ سے تخیل میں متحرک ہوتا ہے جو رومانیت کی خصوصیت ہے۔ اس لئے ان ناولٹ میں کردار سارے مروجہ اخلاقی اقدار کو تخیل میں توڑ کر رومانیت کو حقیقت کے تناظر

میں پیش کرتا ہے۔حالانکہ اس ناولٹ کا موضوع ''نکاح اور محبت'' کے گرد گھومتا ہے لیکن اس میں ''آسکر وائلڈ'' کی گہری رومانیت دیکھنے کو ملتی ہے۔کیونکہ نیاز نے آسکر وائلڈ کی طرح ایسے کردار تخلیق کئے ہیں جو تہذیب کی مروجہ پابندیوں کو توڑ کر فطرت کی پرستش کرتے ہیں۔اور جذبات کی تسکین کے لئے تخیل کا سہارا لیتے ہیں۔

فلابیر نے اپنے متعلق لکھا تھا کہ مجھ میں دو شخصیتیں کام کر رہی ہیں۔ایک وہ جو نازک خیالی، بلند پروازی، غائیت کی طرح مائل ہیں اور جو دقیق اسلوب کو پسند کرتی ہیں۔اور دوسری شخصیت وہ ہے جو حقائق اور روزمرہ کے معمولی واقعات اور عام انسان جذبات کی پیش کش کی طرف راغب ہے''۔(۳۵) نیاز فتح پوری کے یہاں بھی یہ دو شخصیتیں کام کر رہی ہیں۔لیکن جب کبھی ناول نگاران دو شخصیتوں کا توازن کھو بیٹھتے ہیں تو وہ عام زندگی سے دوچار ہو جاتا ہے یا پھر زندگی کی معمولی باتیں پیش کر دیتا ہے۔وہ کوئی فکر انگیز باتیں نہیں کہہ پاتا ہے۔نیاز فتح پوری نے جہاں ''ایک شاعر کا انجام'' میں یہ توازن کھو دیا ہے وہاں انہوں نے ''شہاب کی سرگذشت'' میں توازن برقرار رکھا ہے۔اور یہی توازن انکے اس ناولٹ کو افادیت بخشتا ہے۔

مغرب کی جمالیات کے اثرات کو قبول کر کے نیاز فتح پوری نے حسن پرستی کو مذہب کی سطح سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ان کے یہاں حسن کا حسّی تصور اور عشق کا افلاطونی اور ماورائی تصور دونوں ملتے ہیں۔فطری تناظر میں بھی نیاز کا تصور بڑی حد تک مرئی اشیاء کے ذریعے ظاہر ہوا ہے۔

یوں تو ہر ناول نگار کے یہاں فطرت، حسن، عورت اور محبت کے تخلیقی پیکر ملتے ہیں جس سے رومانیت کا جادو جاگتا ہے۔لیکن اس کی دلکش مثال نیاز کی تحریروں میں ملتی ہے۔نیاز فتح پوری نے مغربی اسالیب کو پیش نظر رکھ کر اردو فکشن میں وہی جمالیاتی آہنگ اور رومانوی سرمستی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ان کی عبارتوں میں فارسی تراکیب کی کثرت، جمالیاتی ذوق کی نمائش، خود فراموشی اور حسن پرستی میں محویت کا انداز نمایاں ہے۔الغرض نیاز فتح پوری، آسکر وائلڈ کی طرح لفظوں کے صیاد ہیں اور اپنے قول محال سے ایک جہانِ معنی پیدا کر دیتے ہیں۔حالانکہ نیاز فتح پوری کے یہاں آسکر وائلڈ کی سی شگفتگی سادگی اور ہلکا پھلکا پن کا فقدان ہے مگر جمالیاتی احساس پر اس قدر زور غالباً وہیں سے آیا ہے۔

مجنوں گورکھپوری

مجنوں گورکھپوری نے مغربی ادب کا وسیع مطالعہ کیا تھا۔ انکی تخلیقات پر مغربی مصنفین میں خصوصاً ہارڈی، شوپنہار، ہیگل، برنارڈ شا اور متر ولنک وغیرہ کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری نے مغربی فکشن کے تراجم کے ساتھ جارج برنارڈ شا کی تمثیل ''آغاز ہستی'' اور بیلجیئم کے مصنفین مارس متر ولنک کی تصنیف ''مریم محدلانی'' کا ترجمہ کیا۔ مجنوں گورکھپوری کے تمام ناولٹ ''زیدی کا حشر'' (1925) ''صید زبوں (1928) ''سوگوار شباب''، ''گردش''، ''سراب''، سر نوشت اور بازگشت وغیرہ کم وبیش انگریزی ناولوں سے ماخوذ ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ مجنوں گورکھپوری کی شناخت اردو فکشن میں ایک ناول نگار کی حیثیت سے نہیں ہوتی ہے بکہ وہ ایک افسانہ نگار ہیں اور انہوں نے خود بھی اپنے مختصر ناولوں کے لئے کبھی ناول یا ناولٹ کا لفظ استعمال نہیں کیا۔ بلکہ وہ اپنے ناولٹ کو افسانوں کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ لیکن انکے یہ تمام کارنامے اپنے ہیئت کی بدولت ناولٹ کے درجے میں آتے ہیں۔ اور پھر اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ مجنوں گورکھپوری کی یہ تصنیف ٹامس ہارڈی کے ناولوں پر استوار کی ہوئی ہیں جیسا کہ وہ خود لکھتے ہیں:۔

''میں نے ہارڈی کے سات ناولوں کو اردو میں ڈھالنے کے لئے منتخب کیا تھا۔ ان میں سے ابھی پانچ ہی کو اپنے کام میں لایا تھا (۳۶)

پھر مجنوں گورکھپوری ''صید زبوں'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:۔

''یہ افسانہ ہارڈی ہی کے ایک ناول-Wood landers کو پڑھنے کے بعد لکھا گیا ہے لیکن اس کو نہ ترجمہ کہہ سکتے ہیں نہ ماخوذ- ماحول اور فضا سب اپنے گردو پیش کے ہیں۔ ہارڈی کا ناول پڑھ کر میرا افسانہ پڑھئے تو آپ کو زیادہ سے زیادہ یہ احساس ہوگا کہ ہارڈی کا ناول کی یاد باقی ہے۔ اور میرے افسانے میں کام کر رہی ہے۔ (۳۷) وہ ناولٹ ''بازگشت'' کے متعلق لکھتے ہیں:۔

''بازگشت ہارڈی کے شہرۂ آفاق ناول The Return of the Native سے متاثر ہو کر اور اسی نمونے پر لکھا گیا ہے۔ لیکن واقعات، افراد، مناظر اور فضا سب اپنے گردو پیش سے ماخوذ ہیں۔ یہ افسانہ اسی زمانہ کی یادگار ہے جس میں انسان کے انفرادی وجود، اس کے فنی کردار، اس کے ذاتی مقصد پر شدت اور محویت کے ساتھ غور کیا کرتا تھا اور بسا اوقات ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ

زندگی اصل اور غایت دونوں اعتبار سے سراسر فتنہ وشر ہے (۳۸)

اسی طرح ناولٹ ''سرنوشت'' جو 1932 میں ''ایک نکمے کی سرگذشت'' کے عنوان سے ''ایوان'' میں شائع ہوا تھا اس کے متعلق لکھتے ہیں:۔

''اسی اثناء میں ترتگنیف کا افسانہ A Dairy of Super flousman پڑھنے کا اتفاق ہوا۔ اور میرے ذہن نے یہ فیصلہ کیا کہ ہیئت اور اسکا عنوان کیا ہونا چاہئے میں ترگنیف کا اس سے زیادہ ممنون نہیں ہوں کہ افسانے کا نام ''ایک نکمے کی سرگذشت'' رکھا اور اس کا روزنامچہ کی صورت میں لکھا۔ اور بعض موقعوں پر موسم اور فضا کو بیان کرتے ہوئے ترگنیف کا افسانے کے کچھ نقوش میرے افسانے میں بھی آ گئے۔ اس سے بہت زیادہ میں جارج ایلیٹ کا ممنون ہیں لیکن پھر بھی میرا افسانہ ایلیٹ کے افسانہ کا نہ ترجمہ ہے اور نہ ماخوذ'' (۳۹)

ان تمام باتوں سے صاف ظاہر ہے کہ مجنوں گورکھپوری نے صرف مرکزی خیال ہارڈی کے ناولوں سے اخذ کیا ہے اور اس کو ہندوستانی فضا میں اس طرح ڈھال دیا ہے کہ وہ تقریباً طبع زاد معلوم ہوتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے اپنے تمام ناولٹ 1924 سے 1932 کے دوران تخلیق کئے تھے۔ جسے وہ خود اپنی زندگی میں افسانہ کا دور کہتے ہیں (۴۰) اردو فکشن میں یہ دور ادب لطیف کے عہد شباب کا زمانہ تھا۔ مجنوں گورکھپوری ابتداء میں سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری سے متاثر ہوئے تھے انہوں نے پہلا ناولٹ ''زیدی کا حشر'' نیاز فتح پوری کے ناولٹ ''شہاب کی سرگزشت'' کے طرز پر لکھا تھا لیکن یہ ضرور ہے کہ انہوں نے اپنا ایک انفرادی رنگ قائم رکھا۔ جس سے مجنوں کی رومانیت، ان کے تصورات اور احساسات اور ان کا اسلوب، نیاز فتحپوری اور ان سے متاثر دوسرے اہل قلم سے بالکل مختلف اور مغرب کے فنکاروں کے نزدیک تر ہے۔

مجنوں گورکھپوری، ٹامس ہارڈی سے براہ راست اور مغرب کے دوسرے ادیبوں سے بالواسطہ طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ مجنوں کے تمام ناولٹ ان کے فکری اور تخلیقی زندگی کے پروردہ ہیں۔ وہ ٹامس ہارڈی کی طرح عشق اور محبت اور اس کی کشمکش کو مرکزی موضوع قرار دیتے ہیں۔ محبت میں جو غم اور تلخی ہے بیان کرنے سے گریز نہیں کرتے ہیں یہ ضروری ہے کہ ان میں ٹامس ہارڈی کی سی

افادیت اور فلسفیانہ بصیرت نہیں ہے۔

ٹامس ہارڈی اپنے ہر ناول میں خواہ وہ Wood landers یا Mayor of Casterbridge یا Return of the Native ہو اس مضمون کو بار بار دوہراتے ہیں کہ رواج کے حدود ہیں اس حدود میں رہو تم ٹھیک ہو، محفوظ اور آخر کار خوش بھی، اگر چہ ہمدردی کبھی نہیں ملے گی۔ دوسری طرف ہیجانی، منفرد خود سر بنو تو رواج کا تحفظ تمہیں قید خانہ محسوس ہوگا۔ مجنوں گورکھپوری چونکہ ہارڈی سے متاثر تھے اس لئے ہارڈی کے خیالات کا متحرک عکس ان کے ناولٹ میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ خاص طور سے محبت اور شادی کے معاملات میں مجنوں کے کردار مروجہ سماجی اور اخلاقی بندشوں کو کبھی خاطر میں نہیں لاتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری، ہارڈی کی طرح خدا اور مذہب سے انحراف کر کے ان کی بدلتی ہوئی قدروں کو پیش کرتے ہیں۔ دراصل قدروں کی یہ تبدیلی اور دونوں تخلیق کاروں کے کرداروں کو کائنات کی ہر چیزوں سے منحرف اور ناامید کر دیتی ہے۔ ان حالات کی وجہ سے انسان کے خیالات، خدا، مذہب اور روحانیت سے ہٹ کر مادیت اور اشراکیت کی جانب مائل ہو رہے تھے۔ مجنوں گورکھپوری ان بدلتی ہوئی قدروں کو پیش کرنے سے گریز نہیں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار گرد و پیش کے حالات کا اپنی بیزارگی اور ناآسودگی کو ہر جگہ ظاہر کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ بیزارگی اور ناآسودگی ان کے احساسات کو بیحد تلخ بنا دیتی ہے اور وہ یاسیت کے پیکر بن کر رہ جاتی ہیں۔ اپنی اس قنوطیت کے احساس کو وہ لوگوں پر یوں ظاہر کرتے ہیں:-

''سوائے تلخیوں اور اندوہناکیوں کے انسان کے مقدر میں کچھ نہیں ہے۔ یہاں ایک لمحہ سرور و انبساط کا ہے تو ایک پوری عمر رنج و الم کی ہے۔(۴۱) ان کی یہ بات ٹامس ہارڈی کی ایک لائن کا ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ جس میں اس نے کہا تھا:-

Happiness in life is nothing but an occassional episode in a general drama of pain.

زندگی کی یہ ناآسودگی اور بے اطمینانی کی کیفیت دراصل بیسویں صدی کے مخصوص حالات کی دین ہے۔ پریسٹلے نے کہا کہ زندگی کے اقدار کا وہ ڈھانچہ جو صدیوں سے چلا آ رہا تھا اب ٹوٹ

پھوٹ کرختم ہورہا تھا۔جس کی وجہ سے انسان ایک گہرے بےاطمینانی کی حالت میں اپنے آپ کو پا رہا تھا(۶۴)ہارڈی اور مجنوں گورکھپوری دونوں ناول نگاروں نے اپنی تخلیقوں میں بیسویں صدی کی اس بےاطمینان زندگی کی تصویر کشی کی ہے۔ان دونوں تخلیق کاروں نے اپنے دوراور ماحول کو پوری طرح محسوس کیا ہےاس لئے ان کے فکشن میں مخصوص فضا اور ماحول کی تشکیل ہوئی ہے۔جوان کے فن کی اہم خصوصیت بن جاتی ہے۔

ٹامس ہارڈی،شیکسپئر ،سوتی کلیرہ اور ٹالسٹائے کی طرح مجنوں گورکھپوری کے بیان بھی مرکزی کرداروں کے چھوٹے چھوٹے اعمال کے پس منظر میں زندگی ایک وسیع تناظر میں پھیلی ہوئی نظرآتی ہےاورانسان اپنے دائمی،ابدی اسرار کے ساتھ سماج کے اخلاقی دائروں میں مقید ہوتا ہے وہ سماج کےان دائروں کے اندرایک چھوٹا سا اخلاقی کھیل کھیلتا ہے کیونکہ اخلاقی حیات جوعظیم تر اخلاق ہے نا قابل تغیراور نا قابل تسخیر ہےاس کو کچھ وقفے کے لئے فراموش کیا جا سکتا ہے مگراس سے انحراف نہیں کیا جا سکتا ہے۔

چنانچہ ہارڈی کی طرح مجنوں گورکھپوری کی مثبت ہمدردی سماج کے مقابلے میں ہمیشہ فرد کے ساتھ ہوئی ہے وہ ایک بےداغ فرد کی تخلیق کرتے ہیں جواپنی تکمیل اوراپنے اعلیٰ ترین مقصد کی جستجو میں مصروف رہتا ہے ہارڈی کے یہاں ایسے کردار کلم اور ٹیس اور مجنون کے یہاں احمد، یوسف اوراختر ہیں۔سماج ان لوگوں کو تباہ و برباد کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا ہے مگر ان میں زندگی کا بہاؤ ذرا مدھم ہوتا ہے۔وہ لوگ خودکواپنی روایت سے آزاد نہیں کر سکتے ہیں لہٰذا وہ لوگ المیہ کردار بننے کے بجائے قابل رحم ہو جاتے ہیں لیکن ہارڈی کی طرح مجنوں کےان کرداروں میں شخصی عمل کی نشونما نہیں ہوتی ہے جو کچھ بھی ہوتا ہے وہ دھماکے کی طرح ہوتا ہے۔

(د) قاضی عبد الغفار

قاضی عبدالغفار نے مغربی ادب بالخصوص فرانسیسی ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔انہوں نے اپنے فرانس قیام کے دوران انگریزی زبان کے ساتھ ساتھ فرانسیسی زبان میں بھی مہارت حاصل کی۔قاضی عبدالغفار نے انگریزی وعربی سے متعدد افسانوں کے ترجمے کئے۔یہ افسانے انکے

مجموعے ''تین پیسے کی چھوکری'' اور ''اس نے کہا'' میں شامل ہیں۔انہوں نے جان گالزوردی کی تخلیق کا ترجمہ ''سیب کے درخت'' نام سے کیا اور انگریزی ناولوں کے طرز پر دوناول ''لیلیٰ کے خطوط''(1932)''مجنوں کی ڈائری''(1934)تخلیق کئےان کے یہ دونوں ناول اپنے موضوع و ہیئت کے اعتبار سے مغربی فکشن کے قریب تر ہیں۔

ڈیوڈ ڈیچیس کا کہنا ہے کہ بیسویں صدی کی ناول نگاری کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس میں فرد کی حیثیت اس کی یادوں اور شعور سے وابستہ ہوگئی ہیں۔(۴۳)اس لئے فرد کی شخصیت کو صحیح طور پر پیش کرنے کے لئے ذہن اور شعور کو پیش کرنا ضروری ہوا۔فرد کے ذہن میں آنے والے خیالات اور تصورات کو پیش کر کے اس کے کرداروں کو نمایاں کرنے کے لئے قاضی عبدالغفار نے مکتوب نگاری اور روزنامچہ کی تکنیک کو اپنایا۔خطوط اور ڈائری ناول کی وہ ہیئت ہیں جس کے متعلق پرسی لبک نے کہا ہے کہ ان کے ذریعے ذہنی خیالات اور اس کے عمل کو پیش کیا جا سکتا ہے(۴۴) قاضی عبدالغفار نے چونکہ مغربی فکشن کا غائر مطالعہ کیا تھا اور ان کے پیش نظر خطوط کی تکنیک میں لکھا الگزنڈر ڈوما فیلز کا ناول ''لیڈی وردی کیملاس'' تھا چنانچہ انہوں نے مغرب کی اس تکنیک کو لیلیٰ کے خطوط میں اپنایا۔قاضی عبدالغفار یوروپ کی رومانیت سے بیحد متاثر ہوئے تھے انہوں نے ان ناولوں میں رومانوی طرز تحریر کو ایک نئے حسن سے آشنا کیا۔لیکن قاضی عبدالغفار کی رومانیت سجاد حیدر ریلدرم اور نیاز فتح پوری کی رومانیت سے مختلف ہے۔یہ دونوں تخلیق کار رومانیت سے ذہنی آسودگی اور رومانی نشہ پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان لوگوں کا مقصد حقیقت سے فرار حاصل کرنا ہوتا ہے لیکن قاضی عبدالغفار کی رومانیت فرد کو زندگی کی تلخ حقیقت کا احساس دلاتی ہے۔ان کی تحریروں میں زندگی اور زمانے کا اجتماعی شعور واحساس ملتا ہے اور ان کی رومانیت کھوکھلی،'مراجی' مجہول رومانیت نہیں ہے بلکہ ایک صحتمند، متحرک، زندہ وتوانا، تعمیر وانقلابی رومانیت ہے۔

قاضی عبدالغفار نے دوسرے رومانی ناول نگاروں کی طرح تخیل میں ڈوبی ہوئی شاعرانہ اسلوب کا استعمال نہیں کیا ہے بلکہ انہوں نے اپنی تخلیقوں کا زباں و بیان اور تیر ونشتر سے بھر پور تیکھے الفاظ کو استعمال کیا ہے۔اور مغربی فنکاروں کی طرح واضح الفاظ میں سماج، تہذیب، مذہب، اخلاق اور ہماری مصنوعی معاشرت پر گہرے طنز کئے ہیں۔چنانچہ انہوں نے زندگی اور اس کے حقائق کے

متعلق انوکھے زاویئے سے نئی جہت پیدا کی ہے جس سے ان کا فن مغربی فنکاروں کے فن کی نمائندگی کرتا ہے۔

(۵) سجاد ظہیر

سجاد ظہیر جب یوروپ میں طالب علم کی حیثیت سے قیام پذیر تھے، اس دوران مغرب کے ترقی پسند نظریات اور نئے ادبی میلانات سے وہ متاثر ہوئے تھے۔ اورانہوں نے مغربی ادب کا براہ راست مطالعہ کیا تھا۔ سجاد ظہیر دوسری عالمی زبانوں کی طرح اردو اور برصغیر کی دیگر زبانوں میں بھی عظمت اور عروج کی متمنی اور اپنے ہم وطنوں کی آزادی کے خواہاں تھے۔ سجاد ظہیر نے ہندوستان کے انتشار و خلفشار سے بھری سیاسی و سماجی فضاء عوام کی جہالت و بھکمری، جاگیردارانہ اور غیر ملکیوں کے استحصال کا غائر مشاہدہ کیا تھا۔ دوسری طرف مغربی ممالک کی آزاد فضا، وہاں کی صنعتی و سائنسی ترقیوں، یوروپ میں ابھرنے والی نئی سیاسی تحریکوں، جمہوریت، فسطائیت و اشتراکیت کی گونجتی آوازوں سے متاثر تھے۔ اس دوران جولائی 1935 میں World congress for the Defence of culture کی کانفرنس پیرس میں منعقد ہوئی۔ سجاد ظہیر نے ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور ڈاکٹر دین محمد تاثیر کے ساتھ اس کانفرنس میں نمایاں حصہ لیا۔ کانفرنس میں شرکت کر رہے ادیبوں ہنری باربس، میکسم گورکی، رومان رولاں، ٹامس مان، آندرے مارلو اور والڈو فرینک جیسی عظیم شخصیتوں سے تبادلہ خیال کر کے Indian Progressive Writers Association کی بنیاد ڈالی۔ اس کانفرنس میں یہ طے کیا گیا تھا کہ ادیب و شاعر کو اپنے ذاتی نہاں خانوں سے نکل کر انسانوں کے اجتماعی مفاد اور تہذیب و ثقافت کی اعلیٰ قدروں کے لئے رجعت پسند قوموں کے مقابل آنا چاہئے اور اپنے فن کو انسانیت کی خدمت کے لئے وقف کر دینا چاہئے۔ (۴۵) ان محرکات نے سجاد ظہیر کے شعور کی گہرائیوں میں نئے احساس کو بیدار کیا وہ خود لکھتے ہیں:-

''انگارے کی شہرت لندن کے ہندوستانیوں تک پہنچ چکی تھی۔ لیکن اپنی ادبی قابلیت کے بارے میں مجھے کسی قسم کا مغالطہ نہیں تھا، اس ادبی ہلچل میں اپنے ضمیر کی سالمیت کو بچانے کے

لئے، میں نے ''لندن کی ایک رات'' لکھنا شروع کیا۔ یہ تو ہم شروع ہی سے سمجھتے تھے کہ لندن میں رہ کر ہندوستانی ادب پر نہ اثر ڈالا جا سکتا ہے اور نہ کوئی اعلیٰ قسم کا تخلیقی کام ہی ہوسکتا ہے۔ لندن کی انجمن کے قیام سے جہاں بہت فائدے ہوئے، وہاں یہ احساس بھی پکا ہوگیا۔ دس پانچ جلاوطن ہندوستانی کے سوا اس کے لئے آپس میں مل جل کر طرح طرح کے منصوبے باندھ لیں، اور یوروپی کلچر سے اثر قبول کر کے یتیم قسم کا ادب پیدا کریں۔

زیادہ کچھ نہیں کر سکتے۔ سب سے بڑی بات جو ہم نے اس زمانے میں یوروپ سے سیکھی وہ یہی تھی کہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک اس وقت بارآور ہوسکتی ہے جب ہندوستان کی مختلف زبانوں میں اس کی ترویج ہو، اور جب ہندوستان کے ادیب اس تحریک کی ضرورت کو سمجھ کر اس کے عقائد کو عملی جامہ پہنائیں۔ لندن کی انجمن کا بہترین کام یہ ہوسکتا ہے کہ وہ مغرب کی ترقی پسند ادبی تحریکوں سے ہمارا رشتہ جوڑنے، ہندوستانی ادب کے مغرب میں نمائندگی کرے اور مغربی ادیبوں کے تخیل اور ان جدید معاشرتی مسائل کو ہندوستان میں ترجمانی کرے جو مغرب میں ادب پر گہرا اثر ڈال رہے ہیں۔ (۴۶)

ان خیالات سے تحریک پا کر سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' لکھا۔ اس ناولٹ میں انہوں نے انگلستان میں مقیم متوسط طبقے کے ہندوستانی طلباء کی ذہنی وجذباتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ یہ طلباء یوروپ کے ترقی پسند خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کیونکہ اس دور میں یوروپ سیاسی وسماجی بحران سے گزر رہا تھا۔ مغربی ادیب فرد کی ذات اور زندگی کے زیادہ پیچیدہ اور پرآشوب سماجی زندگی کو پیش کر رہے تھے۔ مارکس، فرائڈ، ڈی، ایچ لارنس، برنارڈ شا، ٹی ایس، ایلیٹ، جیمس جوائس اور ورجینیا وولف جیسے مفکروں اور ادیبوں کے نظریات ذہن وشعور کی تعبیر کر رہے تھے اور زندگی کی قدروں کو اپنے تجربات کی روشنی میں پیش کر رہے تھے۔ سجاد ظہیر اس مغربی اثرات سے متاثر تھے۔

سجاد ظہیر نے پہلی بار اس ناولٹ میں مغربی تکنیک ''شعور کی رو'' (Stream of consciencеness) کو پیش کیا ہے ''شعور کی رو'' نفسیات کی اصطلاح ہے جس کو سب سے پہلے ولیم جونس اور جیمس جوائس نے رائج کیا تھا۔ ان کا کہنا ہے کہ کوئی بھی شخص اپنے ذاتی تجربات کی بنا پر اس حقیقت سے انکار نہیں کرسکتا ہے کہ وہ ہر وقت کسی نہ کسی طرح کی شعوری حالت سے دوچار

رہتا ہے یعنی بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا ہے۔(۴۷)مغربی ادب کی اس تکنیک کو سب سے پہلے فرانسیسی ناول نگار مارسل پروست نے اپنی تخلیق...... ''کھوئے ہوئے زبان کی جستجو'' کے شروع کے دو صفحات میں پیش کیا تھا۔اس کے بعد ڈورتھی رچرڈسن نے ضخیم ناول Pilgrinage(1922) میں میرم ہنڈرسن کے کردار کو شعور کی رو کے ذریعے تخلیق کیا تھا۔جس میں جوائس شعوری طور پر ان فنکاروں سے متاثر ہوئے اور Ulysses(1922) میں اس تکنیک کو برتا، یہ ناول 16 جون 1904 کو صبح آٹھ بجے سے شروع ہوتا ہے اور دوسری صبح دو بجے ختم ہو جاتا ہے۔(۴۸)اس ناول میں کرداروں کے ذہن و شعور کی بدلتی ہوئی کیفیات کو چوبیس گھنٹے کے درمیان اس طرح پیش کیا ہے کہ زندگی ایک وسیع دائرے میں پھیلی نظر آتی ہے۔ بظاہر اس کے سارے کردار شہر میں آوارہ پھرتے ہیں لیکن واقعات اور کیفیات کا اجتماع ان کے شعور کی سطح پر جدید زندگی کی جھلک کو پیش کرتا ہے اس طرح یہ ناول بذات خود ایک شہر بن جاتا ہے۔جس میں ولسن کے مطابق کسی بھی سمت سے داخل ہوا جا سکتا ہے(۴۹)سجاد ظہیر ''لندن کی ایک رات'' میں جوائس سے بیحد متاثر نظر آتے ہیں۔اس ناولٹ میں Ulysses کی طرح ڈبلن کا ایک دن نہیں بلکہ لندن کی ایک رات کا ذکر ہے۔یہ رات شام چھ بجکر دس منٹ سے شروع ہوتی ہے اور صبح کی پھیکی روشنی پر ختم ہو جاتی ہے۔لیکن اس میں نہ جانے کتنی راتیں و دن آ کر شامل ہو جاتے ہیں اور یہ ناولٹ صرف چند نو جوانوں کی حکایت شب نہیں بلکہ ہندوستان کی ذہنی تاریخ کا ایک جز اور زندہ سماجی حقیقتوں کا مرقع ہے۔

(و) عزیز احمد

اردو فکشن میں عزیز احمد کے ناول...... ہوس (1932)، ''مرمر'' اور ''خون'' (1932) گریز (1943) آگ (1945) ایسی بلندی ایسی پستی (1947) وغیرہ یوروپ کے ترقی پسند خیالات و نئے امکانات ورجحانات اور مغرب کے فنی شعور کے اظہار کا نمونہ ہیں۔عزیز احمد نے خود یہ بات تسلیم کی ہے کہ وہ انیسویں صدی کے روسی اور فرانسیسی فطرت پرستی کے ساتھ ساتھ مغرب کے رومانوی و حقیقت پسند ناول نگاروں سے متاثر تھے، یہ واضح حقیقت ہے کہ اردو ادب میں یوروپ کی حقیقت نگاری کا رجحان ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آیا تھا۔جس کے تحت ''ادب برائے زندگی'' کی

صدا بلند ہوئی۔ چنانچہ عزیز احمد نے اپنے ناول میں بیسویں صدی کے اہم رجحانات ومغربی میلانات کو پیش کیا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب سائنسی ایجادات، صنعتی ترقیات اور جدید علوم کے سبب انسانیت نئی رفعتوں سے ہمکنار ہو رہی تھی۔لیکن مذہبی ،اخلاقی اور تہذیبی قدریں اپنا مفہوم کھوتی جا رہی تھیں۔انسان حقائق کو فراموش کر کے بے یقینی کی زندگی گذارنے پر مجبور تھا۔فرائڈ کے جدید نفسیاتی علم نے انسانی زندگی کے لئے جنس کو ضروری قرار دیا تھا۔جس سے ایک ایسے فطری انسان کا تصور پیدا ہوا جو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر فطری جبلتوں کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔اس فطری انسان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ سماجی ذمہ داریوں سے آزاد ہو کر انفرادی اور ذاتی سکون حاصل کرنے کا ہوتا ہے۔عزیز احمد نے فرائڈ کے ان نظریات کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ہے۔

عزیز احمد نے ڈی ایچ ،لارنس، آلڈس ہکسلے ،ای،ایم ،فارسٹر،لوئی ارکان،سارتر،آرتھر کونسلر،ٹالسٹائے وفرائڈ ودیگر مغربی فنکاروں کی تخلیقات کا مطالعہ کر کے کم وبیش ان کے اثرات کو قبول کیا۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے ابتدائی ناولوں میں مغربی فکشن کی فنی پختگی اور گہرائی نہیں ملتی ہے لیکن ان کے ناول ''گریز''،ایسی بلندی ایسی پستی'' میں خارجی اور داخلی زندگی کے بیشمار پہلوؤں اور انسان کی نفسیاتی بصیرت دیکھنے کو ملتی ہے۔

عزیز احمد نے لارنس کی طرح جنسی بے راہ روی پر تنقید نہیں کی بلکہ صحتمند جنسی توازن کا معیار پیش کیا ہے اور جنسی پہلوؤں کا ذکر کر کے سماج میں پھیلی ہوئی گندگیوں کو بے نقاب کیا ہے۔وہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی طرح ان تمام ماحول سے نفرت کرتے ہیں جن کی جکڑبندیوں نے انسان کے لاشعور کو گندہ کر رکھا ہے۔دراصل جدید ناولوں میں یہ عریانیت دنیا کے بدلے ہوئے حالات کا نتیجہ تھیں کیونکہ سائنس نے مذہب اور قدیم اخلاقی اقدار کی بنیادیں ہلا دی تھیں۔

عزیز احمد نے چونکہ مغرب کے بیشتر زبانوں کے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا اس لئے انہوں نے مغرب سے استفادہ کر کے اردو فکشن کی تکنیکی تکمیل کے نئے معیار دئے ہیں۔عزیز احمد کی تکنیک پر تبصرہ کرتے ہوئے احسن فاروقی لکھتے ہیں:۔

''عزیز احمد کا تکنیک پر قابو داد کے قابل ہے۔ان کے مطالعہ اور علم نے اس معاملہ میں ان

کی پوری مدد کی اور اردو ناول کا تکنیکی معیار انہوں نے بہت بلند کیا'' (۵۰)

عزیز احمد نے تکنیک کا وہی انداز اختیار کیا ہے جو ان کے مواد کو مکمل اور بہتر سے بہتر طریقے سے ظاہر کر سکے۔ وہ ناول کی تکنیک کو اپنے قلم پر حاوی نہیں ہونے دیتے ہیں۔

رابرٹ لیڈل کا کہنا ہے کہ اگر ناول نگار انسانی فطرت سے واقف ہے اور ان کے فرق کو پوری طرح سے نمایاں کرنے پر قادر ہے تو اسکی قدریں انسان پرستانہ ہونگیں۔ عزیز احمد کا راز اس انسانی فطرت کو واقفیت اور اس کے فنکارانہ اظہار میں مضمر ہے جو ان کے ابتدائی ناولوں سے لیکر آخر تک کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ گریز میں انہوں نے راست طور پر ان کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔ جس سے یہ ناول جوائس کی ''یولیسس'' کی طرح داخلی ڈرامہ بن گیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے 'شعور کی رو' تکنیک کا استعمال جیمس جوائس کی طرح بھرپور انداز میں نہیں کیا ہے۔

(ج) کرشن چند

کرشن چندر کی ابتدائی تخلیقوں میں جذباتی رومانوی اور رنگین تخیل کی فضا ہوتی ہے جس میں کھو کر انسان زندگی کی تلخیوں سے بے خبر ہو جاتا ہے ان کے یہاں یہ رومانیت زندگی کی جامع حقیقتوں سے فرار کا نام نہیں ہے بلکہ زندگی کا ایک بنیادی جوہر ہے۔ لیکن دوسری طرف کرشن چندر روسی انقلاب سے متاثر ہو کر اشتراکیت، کی ترجمانی کرتے ہیں وہ لکھتے ہیں:-

''اپنے نسل کے دوسرے بہت سے ادیبوں کی طرح میں بھی روسی انقلاب سے بہت متاثر ہوا ہوں اور بیسویں صدی میں اس انسان کا سب سے بڑا کارنامہ سمجھتا ہوں۔ اس انقلاب کے بعد ہی ایشیائی اور افریقی آزادی کا تصور ممکن ہو سکا ہے۔ انقلاب فرانس کے بعد یہ دوسرا بڑا انقلاب ہے جس نے ہر ملک میں وہاں کے لوگوں کو اس درجہ متاثر کیا ہے دوست اور دشمن سب اس کے متعلق سوچنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ انقلاب روس یوروپی سرمایہ داری کی پہلی واضح شکست ہے''۔

اس طرح ترقی پسندی اور اشتراکیت ان کا نصب العین بن جاتا ہے جو ان کی تخلیقوں میں بیشتر جگہ مقصد بن کر ابھرتا ہے۔ دراصل کرشن چندر کا نقطہ نظر ترقی پسند تحریک کا ترجمان تھا۔ وہ ادب بیشتر جگہ مقصد بنکر ابھرتا ہے۔ وہ ادب کو زندگی کا عکس قرار دیتے ہیں انہوں نے اپنی تخلیقوں میں

ہندوستان کی پسماندگی اور اقتصادی بدحالی، قوم کی محکومی وغلامی، مفلسی وناداری، بے کسی و بے بسی اور حکمراں قوم کے جبروتشدد کو پیش کر کے ہوئے مارکسی خیالات کی ترجمانی کی ہے۔

ایف•ایل•لوکس کا کہنا ہے کہ بہترین ادب وہی ہوتا ہے جس میں رومانیت، حقیقت اور کلاسیکیت میں توازن ہو۔ان کے مطابق ہومر سے لیکر شیکسپئر تک نے اس توازن کو برقرار رکھا ہے(۵۱) کرشن چندر کے یہاں یہ توازن دیکھنے کو ملتا ہے انکی حقیقت میں رومانیت پوشیدہ ہوتی ہے۔اور وہ گورکی کی طرح زندگی اور انسان سے گہری محبت کرتے ہیں۔وہ انسان کے مستقبل کو روشن بنانے کی آرزو، دنیا کی ظلمتوں کے خلاف بغاوت، انسان کی روحوں کو سمجھنے کی صلاحیت اور دنیا کے دکھ درد کو یکسر مٹادینے کی خواہش اور ایک نئی بہتر دنیا کی تلاش جاری رکھنا چاہتے ہیں۔کرشن چندر کو گورکی کی طرح اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ فن کے ذریعے معاشرے کی تنقید اور اس وقت اپنے مقصد میں کامیاب ہوسکتی ہے جب طریقہ کار فنکارانہ ہو، چنانچہ وہ رومانوی انداز اختیار کر کے زندگی کی حقیقت کی ترجمانی کرتے ہیں۔وہ فطری مناظروں کے متعلق بیان کر کے یہ سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ دراصل محنت کش انسانوں کی بدولت یہ زمین اور کائنات اتنی بامعنی اور رنگین نظر آتی ہے کرشن چندر مغرب کے رومانوی ادیبوں اور روس کے حقیقت پسند ناول نگار ٹالسٹائے کی طرح انسانی دوستی کے قائل ہیں۔کرشن چندر کے ناول ''شکست'' میں ایک ایسا انسان ابھرتا ہے جو بیک وقت رومانوی ادیب کی طرح سماج کی فرسودہ روایات کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور دوسرے مغربی حقیقت پسند تخلیق کاروں کی طرح اپنی انفرادیت، انسان دوستی اور ہمدردانہ نقطہ نظر کی بدولت ایک بہتر تہذیبی معیار کا نمونہ پیش کرتا ہے۔اس طرح وہ ناول نگار نہیں بلکہ ایک مفکر، مصلح، آرٹسٹ بنکر زندگی کے متعلق نیا زاویہ پیش کرتے ہیں۔ان کی نگاہیں سماج، سیاست، تاریخ و مذہب پر گہری ہیں۔وہ جہاں کہیں بھی تضاد دیکھتے ہیں یا ظلم کو پروان چڑھتے ہوئے محسوس کرتے ہیں تو فوراً اپنے قلم کی تلوار سے اسے ختم کردینے کی کوشش کرتے ہیں۔کرشن چندر نے ہمیشہ عوام کو اہمیت دی اس لئے ان کی تخلیق میں خلوص اور زندگی کی حقیقت قارئین کو متاثر کرتی ہے۔

(ط) عصمت چغتائی

عصمت چغتائی ترقی پسند نظریہ ادب کے زیر اثر روسی وفرانسیسی حقیقت نگاری سے براہ راست و بالواسطہ طور پر متاثر نظر آتی ہیں۔انہوں نے اپنی تخلیقوں میں خارجی زندگی کی عکاسی مارکسی خیالات سے اور داخلی زندگی کی تشریح فرائڈ کے جدید نفسیاتی علم تحلیل نفسی کے ذریعہ کیا ہے،عصمت چغتائی نے ایک چونکا دینے والی جرأت،بصیرت اور بے باکی سے مسلم متوسط گھرانوں کی پردہ نشین لڑکیوں کی نفسیاتی الجھنوں اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل ،متوسط طبقے کی صعوبتوں اور آلودگیوں،دولت کی غلط تقسیم اور اس کے مضر اثرات،امارت وغربت کے بیچ حائل دیوار، ناکردہ گناہوں کی سماجی سزائیں اور معاشرے میں موجود جنسی کجرویوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

عصمت چغتائی کے لفظوں میں '' لکھنے کے لئے میں نے دنیا کی عظیم ترین کتاب یعنی زندگی کو پڑھا ہے اور اسے بے انتہا دلچسپ وموثر پایا ہے'' (۵۲) لیکن ساتھ ہی وہ جیمس جوائس،فرائڈ، مارسل پراؤست وڈی ایچ لارنس سے متاثر نظر آتی ہیں وہ ایک روسی خاتون کے نام اپنے ایک خط میں تحریر کرتی ہیں:-

''ٹیڑھی لکیر میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی تھی اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندان ہیں۔میں نے سائیکلوجی پر بہت سی کتابیں پڑھیں ان سے میں نے ''دشمن'' کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت مدد ضرور لی۔مگر فرائڈ کے اصول کے بالکل الٹ لکھا ہے۔فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا فعل جنسی تحریک سے ہوتا ہے مگر میں نے یہ ظاہر کیا ہے کہ جنس اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ ہوتا ہے'' (۵۳)

عصمت چغتائی روسی حقیقت نگاری اور مارکسی نظریات سے متاثر تھیں اس لئے انکے فن کا اہم پہلو سماجی اور معاشی حقیقت نگاری ہے۔حیدرآباد میں ایک جلسے میں تقریر کرتے ہوئے عصمت چغتائی معاشی اور سماجی الجھنوں کی جانب بلیغ اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:-

''میں نے اپنی ہیروئن کو بتایا تھا کہ اصل دشمن اس کی بوڑھی دادی اور نانی ہیں جو اسے ہیرو کا انتخاب کرنے کا حق نہیں دیتی ہیں۔اب دس برس بعد دیکھتی ہوں تو معلوم ہوتا ہے کہ میری ہیروئن کو تو ہیرو مل گیا لیکن اس کے مسائل حل نہیں ہوئے۔وہ اب بھی پریشان ہے۔آخر اس کا سبب کیا

ہے۔بات یہ ہے کہ ہیرو تو مل گیا اور دس برس میں آٹھ بچے بھی پیدا ہو گئے لیکن ہیرو کو نوکری نہیں ملی'' (۵۴)

فرسیر کا کہنا ہے کہ حقیقت نگار ادیب سچائی کا مشاہدہ حقائق میں کرتا ہے وہ خارجی حقائق کو بھی پیش کرتا ہے داخلی حقائق کو بھی۔ وہ عینی یا تصوری ادیب کی طرح زندگی کو خواہ مخواہ خوش گوار بنا کر پیش نہیں کرتا (۵۵) چنانچہ عصمت چغتائی نے بھی شمن کی تصویر کے ذریعے ملک کی سیاسی سماجی اور اقتصادی پس منظر کو پیش کیا ہے۔اخبار کی سرخی، جرمن نے روس پر حملہ بول دیا شمن کی جو حالت ہوتی ہے اس کی پیش کش میں انہوں نے حد درجہ فنکارانہ سلیقے سے کام لیکر بین الاقوامی سیاست کے تعلق سے شمن کے خیالات کو ہی نہیں بلکہ اس کی داخلی خیالات کو بھی اجاگر کیا ہے۔ جو اس وقت اس کے اندر ہلچل مچائے ہوئے تھیں۔خارجی حالات کو یوں داخلی زندگی کے آئینہ میں منعکس کر دکھانا عصمت کی نفسیاتی بصیرت و بصارت ہے اور ان کی فنکارانہ قدرت کی دلیل ہے۔ (۵۶)

عصمت چغتائی کا قلم اپنے موضوعات پر لکھتے وقت بھٹکتا نہیں ہے بلکہ وہ سچی، بیباک اور بے لاگ حقیقت نگاری کرتی ہیں۔انہیں اخلاقی، تعلیمی، مذہبی، ادبی غرض ہر قسم کے ڈھونگ سے نفرت ہے، اور اس نفرت کو وہ لطیف طنز کے ذریعے اس طرح نوک قلم کرتی ہیں کہ پڑھنے والا دیر تک درد کی شدت محسوس کرتا ہے۔

عصمت چغتائی کے ناولوں کا انداز بیاں دلکش ہے اور اسلوب میں گھریلو عورتوں کا زبان کی روانی ہے۔عصمت چغتائی نے جارج ایلیٹ کی طرح نسوانی انداز میں لکھا ہے۔ جارج ایلیٹ The Mill on the Floss میں عام رسوم و رواج کے دل چسپ حالات کو اس طرح پیش کیا ہے۔ جیسے کوئی عورت اپنے جذبات و خیالات کا اظہار کر رہی ہو، اسی طرح ان کی طرز تحریر اور انداز بیاں میں عورتوں کے جذبات کی حقیقی عکاسی ملتی ہے اس لئے کشن پرساد کول لکھتے ہیں:-

''عصمت چغتائی اس قلیل کی ایک ممتاز فنکار ہیں اور اپنی جنس کے اعتبار سے کم وبیش انہیں وہی مرتبہ حاصل ہے جو ایک زمانہ میں انگریزی کے ادب میں ''جارج ایلیٹ'' کو نصیب ہوا جس میں وکٹوریائی تصنع اور جھوٹی وضع داریوں کو بالائے طاق رکھ کر ایک مصنفہ کی حیثیت سے وہ باتیں کہہ ڈالیں جو کہنی چاہئے تھیں اور جو صرف ایک عورت فنکار ہی موثر طور پر کہہ سکتی تھیں'' (۵۷)

اس طرح عصمت چغتائی پر مغربی فکشن کے گہرے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔

(ی) قرۃ العین حیدر

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مغربی ناولوں کی تکنیک ''شعور کی رو'' کے اثرات نمایاں ہیں۔مغرب کے جدید ناولوں میں اس تکنیک کا استعمال جیمس جوائس اور ورجینیا وولف نے کیا تھا۔قرۃ العین حیدر مغرب کے ان ناول نگاروں سے براہ راست متاثر تھیں۔انہوں نے اپنے ناولوں ''میرے بھی صنم خانے''، ''سفینہ غم ودل'' اور ''آگ کا دریا'' میں ''شعور کی رو'' تکنیک کو اپنایا۔ان ناولوں میں خارجی عمل کے بجائے انسانی ذہن کا عمل مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

اسکاٹ جیمس، ورجینیا وولف کی ناول نگاری کے متعلق لکھتے ہیں کہ ان کے ناولوں میں عام مفہوم کے اعتبار سے پلاٹ نہیں ہوتا ہے۔اسکی جگہ زندگی کے واقعات اور زندگی میں پیش آنے والے مختلف موقعوں کو اجاگر کر دیا جاتا ہے۔جس میں کئی افراد شامل ہوتے ہیں۔ان کی زندگی کو ان کے ذہنوں میں جو خیالات وتصورات گزرتے ہیں اس کے ذریعہ پیش کر دیا جاتا ہے(۵۸) قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں پلاٹ کے تمام روایتی لوازم سے انحراف کیا ہے اور پلاٹ کی جدید تکنیک کا سہارا لیا ہے جو زباں ومکاں کی تنظیم وترتیب کی گرفت سے آزاد ہے۔چنانچہ قرۃ العین حیدر نے مغرب کے جدید ناول نگاروں کی طرح اپنے ناولوں کی بنیاد کرداروں کے ذہنی کیفیات ان کے احساسات و جذبات کی پیش کش پر رکھی ہے۔''آگ کا دریا'' میں انہوں نے ڈھائی ہزار سالہ ہندوستان کی تہذیب اور تاریخ کو داستان کو سمیٹکر ناول کی ہیئت دی ہے۔اگر چہ ناول کا پلاٹ بظاہر انتشار و بے ربطی کا شکار معلوم ہوتا ہے لیکن داخلی سطح پر کرداروں کی ذہنی و جذباتی روانی میں ایک تسلسل اور تنظیم کو قائم رکھا ہے۔واقعات کے مختلف مراحل ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔اس طرح ان کے دوسرے ناول بھی پلاٹ کے روایتی لوازم سے آزاد ہوکر بھی مجموعی طور پر ایک جامع تاثر چھوڑتے ہیں۔

رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ ''شعور کی رو'' کے لکھنے والے چند قدروں کا اظہار کرتے ہیں۔وہ دوسرے لکھنے والوں کے برخلاف داخلی دنیا کے نفسیاتی عمل کو پیش کر کے مختلف قدروں کو

ڈرامائی انداز سے پیش کرتے ہیں۔(۵۹)قرۃ العین حیدر نے کرداروں کے شعور کے ذریعے زندگی کی قدروں کو پیش کیا ہے۔وہ کرداروں کے احساس وشعور کی اندرونی دنیا میں داخلہ ہوکر انکی شرح کرتی ہیں۔ان کے کردار ماضی، حال اور مستقبل میں آزادی سے سفر کرتے ہوئے وقت کے تصور کو پیش کرتے ہیں ولیم جیمس اور برگساں کے مطابق انسان کے ''شعور کی رو'' دریا کی طرح بہتی رہتی ہے اور ذہن اپنا ایک علیحدہ زماں ومکاں کو تصور رکھتا ہے جو خارجی دنیا سے بالکل علیحدہ ہوتا ہے۔اس داخلی زماں ومکاں تصور کو پیش کرنے کے لئے نفسیاتی زندگی کے اس بہاؤ کو ناولوں میں پیش کیا جائے اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو ترقی دی گئی اس لئے ان مغربی تخلیق کاروں نے اپنے ناولوں میں وقت کو بنیادی اور محوری حیثیت دی، چنانچہ وقت کا یہ شدید احساس قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی مرکزی محوری حیثیت رکھتا ہے۔اوراس طرح انہوں نے جیمس جوائس کی طرح وقت اور زمانے کے حدود کو توڑ کر انسانی زندگی کے لئے المیے اور کائناتی اصول کو اپنی تحقیقات میں سمیٹ لیا ہے۔

(ج) نئے رجحانات کے تحت لکھے گئے ناولوں کا جائزہ

اس سے قبل اس مقالے میں ناول نگاری میں نئے نئے رجحانات کے تحت اس بات کو پوری طرح واضح کر دیا گیا ہے کہ کس طرح بیسویں صدی کی ابتدا سے لیکر ۱۹۴۷ء تک تقریباً چار یا پانچ دہائیوں میں کس طرح اردو فکشن مغربی فکشن اور خصوصاً انگریزی فکشن سے متاثر ہوکر اپنی راہیں خود متعین کرتا چلا جاتا ہے۔اس کی تصدیق کے لئے چند اہم ناولوں کا تنقیدی جائزہ لینا ضروری ہے جو اردو ادب میں اس زمانے میں تخلیق کئے گئے۔

ٹالسٹائے کا شاہکار ناول ''جنگ اور امن'' نہ صرف روسی ادب بلکہ عالمی ادب میں اپنی خاص اہمیت رکھتا ہے اس ناول میں ٹالسٹائے نے وسیع وعریض پیمانے پر روسی ویوروپی زندگی کی سیاسی، سماجی اور عسکری زندگی کو سمیٹا ہے اور انہوں نے تاریخی واقعات کے پس منظر عوامی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔پریم چند بھی اپنے ناولوں ''گوشہ عافیت''، ''چوگان ہستی'' اور ''میدان عمل'' میں ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔پریم چند کے ان ناولوں میں زندگی صرف متوسط طبقوں کی الجھنوں اصلاحی سرگرمیوں اور اصولوں تک محدود نہیں ہوتی ہے بلکہ

کھیتوں، کھلیانوں، جھوپڑیوں اور چوپایوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ''گوشہ عافیت'' پریم چند کا پہلا ناول ہے جس میں انہوں نے روسی حقیقت پسند ادیبوں کی طرح محنت کش طبقے کی زندگی اور اس کے بنیادی مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ اور ٹالسٹائے کی طرح پس ماندہ طبقے کے لوگوں کو سماج میں ان کا جائز مقام دلانے کی کوشش کی ہے ڈاکٹر اندر ناتھ مدان کا کہنا ہے کہ یہ ہندوستانی ادب کا پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کو عکاسی کی گئی ہے (۶۰) لیکن اس ناول کی اہمیت صرف دیہاتی زندگی کی حقیقت پسندانہ پیش کش تک محدود نہیں ہے۔ بلکہ اس کی اہمیت اور بڑائی اس وجہ سے ہے کہ اس میں پریم چند نے ٹالسٹائے کی ''جنگ اور امن'' جو صحیح معنوں میں رزمیہ ہے (۶۱) اور ایپک (epic) یا رزمیہ کی جو خصوصیات ہیں پریم چند اس پر پورے اترتے ہیں۔

چنانچہ پریم چند ''گوشئہ عافیت'' کے علاوہ ''چوگان ہستی'' ''میدان عمل اور'' ''گئودان'' میں رزمیہ ناول کی شان پیدا کرتے ہیں۔ یہ سارے ناول رزمیہ کے اس بنیادی خصوصیت کو پورا کرتے ہیں جس کے متعلق ٹیلیارڈ نے لکھا ہے۔ ''ایپک (رزمیہ) کو ایپک بنانے والی اہم چیز اس کی عوامی اور جمہوری خصوصیت ہے ایک لکھنے والوں کو چاہئے کہ وہ اپنے قریبی زمانے میں رہنے والے بہت بڑے طبقہ کے احساسات کا اظہار کریں''۔ (۶۲) اس لئے پریم چند اپنے ان ناولوں میں ہندوستان کے سب سے بڑے طبقے یعنی دیہاتیوں اور کسانوں کے احساسات اور ان لوگوں کو جدو جہد کو پیش کرتے ہیں۔ چوگان ہستی کا کینوس بھی پریم چند نے ٹالسٹائے کی ''جنگ اور امن'' کی طرح وسیع رکھا ہے اس ناول میں پانڈے پور کے غریب کسانوں اور مزوروں کے علاوہ راجہ بھرت سنگھ اور مہندر سنگھ جیسے زمیندار، سورداس جیسا گاندھی وادی اور ویر پال جیسے انقلابی لوگ ملتے ہیں۔ لیکن پریم چند کا ناول ''میدان عمل'' ٹالسٹائے کی ''جنگ اور امن'' کی طرح ہندوستان کی افسانوی تاریخ بن کر رہ جاتا ہے۔ اس ناول کی تخلیق ''جنگ اور امن'' کی طرح سات آٹھ سال کے عرصے پر محیط ہے۔ عالمی کساد بازاری جو 1929 سے ساری دنیا میں محنت کش طبقے کو کچل رہی تھی اس نے ہندوستانی کسانوں کو متاثر کیا تھا۔ یہ دور سیاسی انتشار سے بھرپور تھا اور باشعور طبقہ یہ سوچنے پر مجبور تھا کہ جب تک محنت کش طبقہ اس جنگ میں شامل نہیں ہوگا آزادی کا نصب العین حاصل نہیں ہوسکتا ہے۔

پریم چند نے اس عہد کے سماجی نظام کے ہر پہلو کو بڑی بے رحمی سے بے نقاب کیا اور اپنی

تحریروں کے ذریعے بھوک سے نڈھال، حیوانوں جیسی زندگی گزارنے پر مجبور انسان کو زبان دی، انگریزوں کے ہاتھوں گاؤں کے غریب ٹھاکر کی بیوی مُنی کی عصمت ریزی، مُنی کا غم وغصہ سے پاگل ہوکر دوانگریزوں کا قتل کردینا، سکھدا کا اچھوتوں کی حمایت میں گھر سے باہر نکلنا، منی، سکھدا، سمر کانت، راما دیوی، سکینہ اور ڈاکٹر شانتی کا جیل جانا، سلیم کو اپنے علاقے کے مظلوم کاشتکاروں کے صحیح حالات کا علم ہونے پر سرکاری ملازمت چھوڑ دینا اور امر کانت کی جگہ کسانوں کی تحریک کو چلانے کے لئے گاؤں پہونچ جانا اور ان سب واقعات کے ذریعے زندگی کے حقائق بیان کرتے ہیں۔ اس لئے ''اڈون میور'' نے ایسے ناولوں کے بارے میں جو زندگی کی تصویر بہت بڑے پیمانے پر پیش کرتے ہیں کہا ہے کہ ناول میں واقعات کا بہاؤ ہوتا ہے اور ایک واضح ومضبوط چوکھٹا ہوتا ہے۔ اگر چوکھٹا نہ ہو ناول بالکل بے ہیئت بن جائے گا اور واقعات کا بہاؤ نہ ہو تو وہ بے جان ہو جائے گا۔(۶۳) پریم چند اپنے ناول میں عوام کی تاریخ کو دو خاص انسانی تجزیوں کی روشنی میں پیش کرتے ہیں۔ پریم چند جہاں ایک طرف ہندوستان کی سیاست اور انقلاب کو پیش کرتے ہیں وہاں دوسری طرف ''صوفیہ'' اور ''ونے'' کی محبت ''منورما'' و ''چکردھر'' کی زندگی ''سکھدا'' اور ''سمر کانت''، ''سینا'' اور سکینہ کی گھریلو زندگی اور اس سے پیدا ہونے والی ذہنی الجھنوں اور جذباتی ہلچل کو پیش کرتے ہیں۔

''چوگانِ ہستی'' کا ''سورداس'' ایک آدرش (مثالی) کردار ہے اور اپنے حق کے لئے لڑتا ہے اور دوسرا کردار ''جن سیوک'' ہے جو زمین چھین کر اس کا استحصال کرتا ہے ''سورداس''، ''جن سیوک'' کا ہر ظلم برداشت کرتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کے انتقام کا جذبہ پیدا نہیں ہوتا ہے سورداس نہ صرف اسے معاف کر دیتا ہے بلکہ جب مشتعل مجمع جان سیوک کے گودام کو آگ لگا دینا چاہتا ہے تو وہ ان لوگوں کو اپنے جان کی دھمکی دیکر روکتا ہے۔ اس کی ساری زندگی کی جدوجہد کا مقصد سچائی کی تلاش اور اس کا تحفظ ہے۔ یہاں پریم چند گاندھی جی کے فلسفے عدم تشدد سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اور وہ ٹالسٹائے کی طرح ''سورداس'' کو مثالی کردار بنا کر پیش کرتے ہیں ''گوشہ عافیت''، میں ''پریم شنکر کا کردار گاندھائی نظریہ کے مفاہمانہ تصور کو پیش کرتا ہے۔ پریم شنکر کسانوں کو زمین داری کے خلاف نفرت وبغاوت کے رویہ کو غلط سمجھتا ہے۔ وہ ظلم سے نفرت کرنے کے بجائے ظالم کو ساتھ ہمدردی سے پیش آتا ہے۔ گاندھی جی کے اخلاقی تصورات کے زیر اثر پریم چند ظالم کے بجائے ظلم

سے نفرت کرتے ہیں''۔

پریم چند ٹالسٹائے کے علاوہ ان کے ہمعصر روسی ادیب گورکی سے بھی بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے۔ پریم چند اور گورکی نے روس اور ہندوستان میں نشاۃ الثانیہ کی قیادت، رہبری اور سرپرستی کر کے ذہن و فکر کو وسعت دی۔ان دونوں ادیبوں نے ادب کو ہیئت پرستی ،انفرادیت پسندی، رومانیت وتصورات اور جاگیردارانہ دور کے دوسرے رجعت پسند تصورات سے آزاد کر کے عوامیت، جمہوریت، اجتماعیت، مادیت انسانی دوستی اور دوسرے ترقی پسندانہ قدروں کو جگہ دی۔گورکی کی تحریروں میں سرمایہ داروں اور زمینداروں کے ذریعہ استحصال زدہ غریب مزدور اور کسان،جسم فروش عورتیں،سمندر کے کنارے زندگی گزار رہے بے روزگار آوارہ کردار دیکھنے کو ملتے ہیں۔وہاں پریم چند کی کہانیوں میں صدیوں کے بے زبان، بے بس ولاچار کسان،استحصال زدہ مزدور،سماج میں گھسٹ رہی عورتیں اپنی دلخراش داستانیں سناتی دیکھنے کو ملتی ہیں۔

''گئودان'' پریم چند کا شاہکار ناول ہے وہ فنی شاہکار اس لئے بن گیا ہے کہ اس میں انہوں نے کسانوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے اس حقیقت کو انتہائی سلیقے سے پیش کر دیا ہے کہ کسانوں کی محنت کے استحصال پر جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام قائم ہے۔اس ناول میں پریم چند نے مجموعی طور پر اس نظام سے اپنی بیزاری کا اظہار کیا ہے لیکن جاگیردارانہ نظام کے لئے وہ اپنے دل میں ہمدردی ضرور رکھتے ہیں وہ قطعی طور پر اس کے خلاف ہوتے نظر نہیں آتے ۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن اس سلسلے میں بٹا ہوا تھا۔وہ جب بھی اس نظام کے پیدا کردہ برے افراد کو پیش کرتے ہیں تو ساتھ ہی کچھ ایسے کردار بھی ابھارتے ہیں جن کی اچھائیوں کی وجہ سے قاری کی تمام تر ہمدردیاں ان سے وابستہ ہو جاتی ہیں۔

نئے رجحانات کے تحت لکھے گئے ناولوں میں قاضی عبدالغفار کا ناول ''لیلیٰ کے خطوط'' انتہائی اہم ناول ہے۔قاضی عبدالغفار نے ''لیلیٰ کے خطوط'' ناول فرانسیسی ناول نگار الیگزینڈر ڈوما فلز کے ناول لیڈی وردی کیملاس (1889) سے متاثر ہو کر لکھا ہے الیگزینڈر ڈوما کا یہ ناول دنیا کو کئی زبانوں بشمول انگریزی میں ترجمہ ہو کر کافی مقبول ہوا تھا۔یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اس ناول کا براہ راست مطالعہ کر کے اسی طرز پر اردو میں ایک ناول لکھنے کا خیال ان کے ذہن میں آیا

ہوگا۔خدا بخش خاں لائبریری میں موجود ناول ''لیلیٰ کے خطوط'' پر ڈاکٹر عابد رضا بیدار کے یہ نوٹ درج ہیں:-

''یونس سلیم صاحب نے قاضی عبدالغفار سے پوچھا۔کیا ''لیلیٰ کے خطوط'' لکھتے وقت ڈوما کی لیڈی ''وددی کیملا س'' آپ کے پیش نظر رہی تھی؟ قاضی صاحب نے اثبات میں سر ہلا دیا مگر بات کچھ آگے نہ بڑھ سکی۔تقابل ادب کے طالب علم کے لئے عموماً اور قاضی عبدالغفار کے سوانح نگار کے لئے خصوصاً ڈوما اور لیلیٰ کے خطوط کے آمنے سامنے رکھ کر پڑھنا ایک دلچسپ مطالعہ ہوگا (۶۴)

اس سلسلے میں ڈاکٹر امیر عارفی لکھتے ہیں:-

''یونس سلیم صاحب سے جب گفتگو کے دوران میں نے اس نوٹ کی طرف توجہ مبذول کرائی تو انہوں نے فرمایا کہ جب میں بہار کا گورنر تھا تو اس وقت ڈاکٹر بیدار سے اس سلسلے میں گفتگو ہوئی تھی۔اور میں نے کہا تھا کہ جب میں روزنامہ ''پیام'' حیدرآباد میں جس کے مدیر قاضی عبدالغفار تھے کام کرتا تھا،اس وقت میں عثمانیہ یونیورسٹی کا طالب علم تھا اور یہ ناول بی۰اے۰انگریزی ادب میں بڑھایا جاتا تھا اور میں نے اس کا بغور مطالعہ کیا تھا۔یہ بات 1934 کی ہے جبکہ روزنامہ ''پیام'' کا یہ ابتدائی زمانہ تھا اس کو جاری ہوئے کچھ عرصہ ہوا تھا،اس وقت میں ''لیلیٰ کے خطوط'' کا مطالعہ کر چکا تھا اور ادب میں اس کی دھوم دھام مچی ہوئی تھی۔میں نے خود ایک دن قاضی صاحب سے دریافت کیا کہ آپ نے ڈوما کے ناول سے متاثر ہوکر ''لیلیٰ کے خطوط'' لکھے ہیں؟ تو وہ مسکرائے اور اس سے متاثر ہوئے،انہوں نے انکار نہیں کیا (۶۵)

ان بیانات سے واضح ہوتا ہے کہ قاضی عبدالغفار کا ناول ''لیلیٰ کے خطوط'' اپنے موضوع و تکنیک کے لحاظ سے الیگزینڈر ڈوما کے ناول ''لیڈی وردی کیملا س'' سے متاثر ہو کر تخلیق کیا گیا۔الیگزینڈر ڈوما فلر کا یہ ناول ایک طوائف مارگریٹ کی کہانی ہے جو حالات کی سازش سے طوائف بن کر رہ جاتی ہے۔مارگریٹ خوب رو اور گبرو جوان رعنا ہیرو آرمینڈ سے محبت کرتی ہے۔آرمینڈ بھی مارگریٹ کو بہت چاہتا ہے،لیکن مارگریٹ کے جسم سے کھیلنے والے سماج کے معزز افراد دونوں کو یکجا نہیں ہونے دیتے ہیں۔اس ناول میں الیگزینڈر ڈوما نے طوائف کے ادارے کی چمک دمک ہوسناک،حرص و ہوس،اچھے اور برے کرداروں اور جاگیردارانہ نظام کی انسان دشمنی کی

تصویر کشی کی ہے۔ قاضی عبدالغفار نے ''لیلیٰ کے خطوط'' میں ایک طوائف کی ذہنی ارتعاشات کو پیش کیا ہے۔ لیلیٰ جو حالات کے شکنجے میں گرفتار ہو کر طوائف بن جاتی ہے اور مردوں کے بنائے ہوئے سماج سے نفرت کرتی ہے۔ لیلیٰ کسی بھی مرد پر اعتبار نہیں کرتی ہے اور ہر مرد کی محبت کو کھوکھلا اور نقلی سمجھتی ہے۔ لیلیٰ کا بھی ایک محبوب ہے جو اسے دل و جان سے چاہتا ہے لیکن وہ اس پر بھی اعتبار نہیں کرتی ہے۔ بالآخر اس کے محبوب کی سچی محبت اس کا معترف بنا دیتی ہے اور وہ خود کو اپنے محبوب کے حوالے کر دیتی ہے۔

الیگزینڈر ڈوما اور قاضی عبدالغفار کے ناول کے موضوعات غالباً ایک جیسے ہی ہیں صرف ان کی فضاؤں میں مغرب اور مشرق کا فرق نمایاں ہے۔ مارگریٹ اور لیلیٰ دونوں پیشے کے اعتبار سے طوائف ضرور ہیں لیکن ان دونوں عورتوں کے وجود کے اندر جو عورت زندہ ہے وہ پاک اور معصوم ہے دونوں کسی سچے انسان کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہیں اور اپنا گھر بسانا چاہتی ہیں۔ لیکن سماج انہیں قبول نہیں کرتا ہے۔ ان دونوں ناولوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مارگریٹ کی زندگی میں یوروپ اور خاص طور سے انیسویں صدی کا فرانس بول رہا ہے اور ''لیلیٰ کے خطوط'' کا پس منظر ہندوستانی سماج کی بیسویں صدی کی پہلی تین دہائیاں ہیں۔

قاضی عبدالغفار نے مغرب کے رومانوی تخلیق کاروں کی طرح ''لیلیٰ کے خطوط'' اور ''مجنوں کی ڈائری'' ناولوں میں بیسویں صدی کے ذہن کو پیش کیا ہے۔ ان دونوں ناولوں میں بیسویں صدی کے اس انسان کی جھلک دکھائی دیتی ہے جس کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ اپنا داخلی سکون بھی کھو چکا ہے اور بیرونی سلامتی بھی کیونکہ جنگ عظیم کے بعد خوف و ہراس کی فضا پوری دنیا پر مسلط تھی۔ دنیا کا ہر فرد ایک ذہنی خلفشار میں مبتلا تھا۔ پرانی قدروں کی شکست و ریخت ہو رہی تھی اور نئی قدریں ابھی پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ قاضی عبدالغفار کا مجنوں اس انتشار کو پوری شدت سے محسوس کرتا ہے اور کہتا ہے:-

''انسان کا سب سے زیادہ فطری مذہب ''مذہب تشکیک'' ہے اس مذہب کی تعلیمات کو دنیا میں کیوں نہ پھیلایا جائے مختلف ناموں سے پہلے بھی اس قسم کے عقائد کی تبلیغ کی جا چکی ہے۔ لیکن ''مذہب تشکیک'' کی کامل کامیابی کے لئے گزرے ہوئے زمانے کچھ زیادہ موزوں نہ تھے، لیکن اس عقل و مذہب کی آویزش نے اس مذہب کے لئے نہایت موزوں فضا پیدا کر دی ہے (۶۶)

بیسویں صدی کے حالات کے سبب دنیا کے ہر نوجوان کا مذہب تشکیک ہو چکا ہے۔ یہ نوجوان اپنے مذہب سے بیزار ہیں کیونکہ بے جا مذہبی تعصب نے انسانیت کو ختم کر دیا ہے یہ لوگ سائنس کی ترقیوں سے بھی نالاں ہیں کہ ان ایجادوں نے انسان کا اطمینان اور سکون چھین لیا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے دوسرے مغربی فنکاروں کی طرح اپنے ناولوں میں بیسویں صدی کے ذہنی انتشار کو پیش کیا ہے۔

پریم چند کے ناول ''گئودان'' (۱۹۳۶ء) کے بعد جو اہم ناول اردو میں لکھا گیا وہ سجاد ظہیر کا ''لندن کی ایک رات'' ہے یہ ناول اصل میں ۱۹۳۶ء میں لکھا گیا لیکن اس کی اشاعت ۱۹۳۸ء میں عمل میں آئی جیسا کہ خود دیباچہ میں سجاد ظہیر نے اس کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اس کتاب کو ناول یا افسانہ کہنا مشکل ہے۔ یوروپ میں ہندوستانی طالب علموں کی زندگی کا ایک رخ اگر دیکھنا ہو تو اسے پڑھئے، اس کا بیشتر حصہ لندن، پیرس اور ہندوستان واپس آتے ہوئے جہاز پر لکھا گیا۔ آج اسے دو سال سے زیادہ ہو گئے۔ اب میں اس مسودہ کو پڑھتا ہوں تو اسے چھاپتے ہوئے رکاوٹ ہوتی ہے۔ یوروپ میں کئی برس طالب علم کی حیثیت سے رہ چکنے کے بعد اور تعلیم ختم کرنے کے بعد چلتے وقت پیرس میں بیٹھ کر ایک مخصوص جذباتی کشمکش سے متاثر ہو کر سوڈیڑھ سو صفحے لکھ دینا اور بات ہے اور ہندوستان میں ڈھائی سال مزدوروں، کسانوں کی انقلابی تحریک میں شریک ہو کر کروڑوں انسانوں کے ساتھ رہنا، اوران کے دل کی دھڑکن سننا دوسری چیز ہے میں اس قسم کی کتاب اب نہیں لکھ سکتا اور نہ میں اس کا لکھنا ضروری سمجھتا ہوں'' (۶۷)

یہ دیباچہ پورے کا پورا اسلئے نقل کیا گیا ہے کہ بعض اہم باتوں پر روشنی ڈالتا ہے پہلی بات تو یہ کہ سجاد ظہیر اپنی کتاب کو ناول یا افسانہ کہتے ہوئے جھجکتے ہیں کیونکہ اس میں کسی روایتی یا بندھی ٹکی ٹکنک کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ روایتی انداز کی ناول نگاری سے یہ بالکل مختلف ہے۔ سجاد ظہیر اس کو ناول یا افسانہ اس لئے نہیں کہتے کہ انہوں نے زندگی کے حقائق اور اپنے تاثرات کو قلمبند کیا ہے۔ ''گئودان'' اور ''لندن کی ایک رات'' کی ٹکنک کا اگر مقابلہ کیا جائے تو دونوں میں کسی قسم کی کوئی مماثلت نظر نہیں آئیگی۔ جیسا کہ گذشتہ باب میں کہا گیا ہے کہ ناول نگاری کی عام روش میں قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری نے کس قدر تبدیلی پیدا کی تھی۔ ان ناول نگاروں نے ہیئت میں نئے

پن سے کام لیتے ہوئے جو نئے حالات اور جدید رجحانات کی عکاسی پہلے پہل کی تھی وہ اپنی بھرپور شکل میں ''لندن کی ایک رات'' میں نظر آتی ہے۔ شاید اسی جدید ٹکنک سے دھوکہ کھا کر بعض نقادوں نے اس کو طویل افسانہ کہہ دیا ہے اور پھر چونکہ سجاد ظہیر نے خود اسے افسانہ یا ناول نہیں کہا ہے اس لئے بھی بعض دفعہ اس کو طویل افسانہ کہہ دیا جاتا ہے۔ جیسا کہ اختر انصاری نے کہا ہے۔(۶۸) اس کے پیش نظر ''لندن کی ایک رات'' کو قطعی طور پر طویل افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔ افسانہ میں کسی ایک تاثر، ایک خیال، ایک کردار یا زندگی کے ایک پہلو کو پیش کیا جاتا ہے لیکن ''لندن کی ایک رات'' میں کئی کردار، بے شمار تاثرات، زندگی کے کئی پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ ''لندن کی ایک رات'' میں چونکہ ایک رات کی زندگی پیش کی گئی ہے اور یہ ناول مختصر بھی ہے اس لئے بعض لوگ دھوکہ کھا جاتے ہیں اور اسے طویل افسانہ سمجھ بیٹھتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ روبی میکالے نے کہا ہے کہ افسانہ یا مختصر کہانی کو زندگی کے درمیان سے شروع کیا جاتا ہے اور قلیل مدت کے لئے زندگی کی ایک جھلک دکھا کر افسانہ کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ناول میں وقت اور مقام کے اور زندگی کے کئی پہلو دکھائے جاتے ہیں اور لوگوں کو بدلتے ہوئے اور پختہ ہوتے ہوئے دکھایا جاتا ہے(۶۹) چونکہ ''لندن کی ایک رات'' میں کرداروں کی زندگی کو درمیان سے پیش کیا گیا ہے۔ اور وہ بھی چند گھنٹوں کے لئے اس لئے یہ دھوکہ پیدا ہو گیا ہے لیکن اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جیمس جوائس کی آٹھ سو صفحات کی طویل ناول ''یولیسس'' کو بھی طویل افسانہ قرار دیا جائے گا۔ کیونکہ اس میں بھی چند گھنٹوں کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ لیکن ان چند گھنٹوں میں مختلف کرداروں کی پوری پوری زندگی بیان ہوتی ہے اور کرداروں کا مکمل ارتقاء پیش کیا جاتا ہے اور زندگی کے بیشمار پہلو بے نقاب کئے جاتے ہیں اس لئے ''لندن کی ایک رات'' کو طویل افسانہ کہنا کوئی معنی نہیں رکھتا۔

''لندن کی ایک رات'' اردو ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ مواد اور ہیئت دونوں اعتباروں سے یہ اس دور کی ناول نگاری کے سارے اہم رجحانات کو پیش کرتا ہے۔ اس ناول کے بارے میں شائستہ اختر سہروردی کے بیان کے مطابق ملک راج آنند نے کیمبرج میں انڈین مجلس کے ایک اجلاس میں یہاں تک کہہ دیا ہے کہ گذشتہ چند سال میں دنیا کے ہم عصری ادب میں یہ بہترین ناول ہے۔ شائستہ اختر کا یہ کہنا کہ رائے، گو بہت اونچی ہے لیکن ''لندن کی ایک رات''

اس کی مستحق ہے۔(۷۰) ملک راج آنند کی یہ رائے بہت مبالغہ آمیز ہے لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ''لندن کی ایک رات'' اردو کا اہم اور اچھوتا ناول ہے۔ اردو میں نہ صرف جدید ناول نگاری کی ابتداء اس ناول سے ہوتی ہے بلکہ اس ناول سے اردو ناول نگاری ''شعور کی رو'' کی ٹکنک سے سب سے پہلے متعارف ہوتی ہے۔

''شعور کی رو'' اصل میں نفسیات کی اصطلاح ہے جس کو وضع کرنے کا سہرا ولیم جونس کے سر ہے جنہوں نے سب سے پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں اس لئے ان تمام اصطلاحوں کو رد کرتا ہے جس میں خیالات کے جڑے ہونے کا مفہوم پیدا ہوتا ہے۔ چونکہ ذہن میں خیالات کا بہاؤ دریا کی طرح مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ اس لئے وہ ذہنی خیالات کے بہاؤ کے لئے ''شعور کی رو'' خیال کی رو'' یا'' داخلی زندگی کی رو'' کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ کوئی شخص بھی اپنے داخلی تجربے کی بنیاد پر اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ وہ ہر وقت کسی نہ کسی طرح کی شعوری حالت سے دوچار رہتا ہے یعنی اس کے ذہن میں خیالات یا احساسات کا بہاؤ برابر جاری رہتا ہے۔ گو ذہن کی کیفیتیں بدلتی رہتی ہیں، لیکن انکا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ گو کہ اس اصطلاح کو ویلیم جونس نے وضع کیا تھا لیکن شعور کی رو کی اصطلاح کو مے سنکلر جو کہ نفسیات اور فلسفہ کے طالب علم تھی ۱۹۱۸ء میں ڈورتھی رچرڈسن کے ناول پلگریمج (Pilgrimage) پر تبصرہ کرتے ہوئے استعمال کیا۔ اس کے بعد ہی سے یہ اصطلاح ادب میں رواج پا گئی۔ ''شعور کی رو'' ناول نگاری کی وہ ٹکنک ہے جس میں ذہن کی اور شعور کی بدلتی ہوئی اور گزرتی ہوئی کیفیات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ ہم کردار کی پوری زندگی اس کی ذہنی فضا، اس کے ذہنی تجربے، اس کی داخلی زندگی اور اسکی ماضی کی یاد، دل کی وجہ سے اس کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات سے اس کی نفسیاتی حالت سے پوری طرح واقف ہو جاتے ہیں۔ رابرٹ ہمفری کے کہنے کے مطابق ''شعور کی رو'' کے ناول اپنے مواد کے لحاظ سے آسانی سے پہچانے جاتے ہیں۔ وہ ٹکنک، مقاصد یا اپنے موضوعات کے اعتبار سے اتنی آسانی کے ساتھ نہیں پہچانے جاتے اس کا کہنا ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک جن ناولوں میں استعمال کی جاتی ہے اس میں ایک یا ایک سے زیادہ افراد کے شعور کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان ناولوں میں شعور ایک اسکرین یا پردے کی طرح ہوتا ہے جس پر ناول

کے سارے مواد کو پیش کیا جاتا ہے۔جس طرح شعور کے پردے پر ناول کے واقعات ابھرتے ہیں اس کی وضاحت کرتے ہوئے ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ شعور کی رو سے ناول نگار وقت کے پنجے سے آزاد ہو جاتا ہے اس میں ماضی کی یادوں کو حال میں پیش کیا جاتا ہے حال کے کسی واقعہ کے ردّعمل کو پیش کرتے ہوئے ناول نگار ذہن کے حالتوں کی عکاسی کرتا ہے جس میں بہت سے حال کے واقعات سے وابستہ گزرے ہوئے واقعات شامل ہوتے ہیں۔اس طرح ذہنی حالت کی پیش کشی سلیقے سے کی جائے تو ناول نگار ایک تیر سے دو پرندے شکار کر سکتا ہے۔ایک تو وہ حال کے تجربے کی حقیقی نوعیت پیش کر سکتا ہے اور دوسرے حال کے واقعے سے سے وابستہ ماضی کے واقعات کو پیش کرے ہوئے وہ کردار کے پورے ماضی کو سامنے لاسکتا ہے۔اس طرح ناول میں خواہ کرداروں کی زندگی چند گھنٹوں ہی کے لئے کیوں نہ پیش کی جائے۔اس ٹکنک کے ذریعہ کرداروں کو بھرپور انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے تاریخی اعتبار سے بھی اور نفسیاتی اعتبار سے بھی۔

یہی وجہ ہے کہ ''لندن کی ایک رات'' میں صرف ایک رات کا ذکر ہوا ہے لیکن اس میں کردار بھرپور طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔ہم نہ صرف کرداروں کی نفسیاتی حالت سے واقف ہو جاتے ہیں بلکہ ہم ان کے پورے ماضی سے بھی واقف ہو جاتے ہیں۔اس طرح سے کردار کا پورا ارتقاء ہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔''لندن کی ایک رات'' میں نعیم شیلا گرین سے ملتا ہے۔شیلا کو دیکھ کر اس کے خیالات کی رو بہہ نکلتی ہے اور اس کے شعور کے پردے پر یہ باتیں منعکس ہوتی ہیں:۔

آخر یہ کون ہے؟ کیا کرتی ہے؟ راؤ اسے کہاں ملا ہوگا۔خوبصورت لڑکی ہے خوبصورت۔ لیکن میں۔ مجھے کوئی خوبصورت کہہ سکتا ہے۔مجھ پر کوئی لڑکی عاشق نہیں ہوئی۔اس کی آخر کیا وجہ ہے۔میں موٹا بہت ہوں، میرے اور اس کے درمیان میری توند حائل ہے۔معلوم نہیں یہ لڑکی مجھے کیسا سمجھتی ہے۔توند سے کیا ہوتا ہے۔اکثر دنیا کے بڑے بڑے انسانوں کی توندیں تھیں۔لیکن اگر توند نہیں۔تو پھر کون سی چیز۔شاید مجھے عورت سے بات کرنے کا سلیقہ نہیں۔اب یہ لڑکی اتنی دیر سے یہاں ہے اور مجھ سے ایک ٹھکانے کی بات نہیں کی جاتی۔اپنے دل میں خیال کرتی ہوگی کہ کتنا غیر دلچسپ گھامڑ آدمی ہے۔لیکن میں نے دیکھا ایسے لوگ جس سے دو لفظ بھی ٹھکانے سے نہیں بولے جاتے۔عشق میں کامیاب ہوتے ہیں پھر آخر مجھ میں کونسی کمی ہے؟ میرے دوست خیال کرتے ہیں

کہ مجھے ان باتوں سے دلچسپی ہی نہیں۔اچھی صورت دیکھ کر مجھ پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا،غلط بالکل غلط۔''مرادردایست اندردل اگر گویم زبان سوزد'' دوسرا مصرعہ اس وقت یاد نہیں آتا۔کیا یہ سچ ہے کہ میرا حافظہ رفتہ رفتہ کمزور ہوتا جارہا ہے۔میں یہاں برسوں سے اپنا وقت ضائع کررہا ہوں۔میں کند ذہن تو نہیں ہوگیا۔اسکول میں جو ایک لڑکا میرے ساتھ بیٹھتا ہے اسکی سمجھ میں کوئی بات آتی بھی نہیں تھی اور حساب میں وہ بیچارہ ہمیشہ فیل ہوتا تھا۔میں تو کبھی اپنے اسکول اور کالج کے امتحانوں میں فیل نہیں ہوا۔بلکہ ہمیشہ شان کے ساتھ پاس ہوتا تھا۔میں کند ذہن۔کون کہتا ہے۔میرؔ اور غالبؔ کی مجھے جتنے شعر یاد ہیں شاید ہی کسی کو یاد ہوں۔مجھ سے کوئی بیت بازی کرے،دیکھیں کون جیتتا ہے۔کیا اس وقت ایک حرف بھی مجھ سے نہ بولا جائے گا۔اتنی دیر سے یہ بیچاری بیٹھی ہوئی ہے اور میں نے اس سے ایک بات بھی نہیں کی''۔

اس طرح نعیم کی ''شعور کی رو'' نعیم کے کردار پر روشنی ڈالتی ہے۔ہم بیک وقت اس کے ماضی سے بھی واقف ہوجاتے ہیں۔اور اس کی نفسیاتی حالت بھی ہم پر مکمل طور پر روشن ہوجاتی ہے۔''شعور کی رو'' کی ٹکنک میں'' آزاد تلازم خیال'' (Free Association of idea) بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور اس کو کام میں لاکر ناول نگار بظاہر بے ربط خیالات کو مربوط کرتا ہے۔

اوپر کے اقتباس میں نعیم کو لڑکی کی خوبصورتی سے اپنی صورت کا خیال آتا ہے اور اپنی صورت سے اپنے عشق ومحبت کے معاملات کا خیال آتا ہے اور تو ند کے سلسلے میں ذہن میں اپنے سلیقے سے بات نہ کرنے کا خیال آتا ہے۔شعور کے اس بہاؤ میں وہ اپنی نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرنے لگتا ہے اور اپنے حسن سے متاثر ہونے کی طرف اس کا ذہن منتقل ہوتا ہے۔پھر ایک شعر اسے یاد آجاتا ہے۔اور چونکہ اس کا دوسرا مصرعہ اس کے حافظہ سے اتر جاتا ہے تو اس کا ذہن فوراً اپنے حافظہ کی طرف منتقل ہوتا ہے،اور اس انتقال ذہنی سے اس کے سامنے اس کا بچپن آجاتا ہے اور اس طرح ماضی کی ایک جھلک سامنے آتی ہے۔ماضی کے خیال کے ساتھ اپنے حافظہ کے قوی ہونے کا خیال آتا ہے اپنے حافظہ کے قوی ہونے کے خیال کے ساتھ ہی پھر لڑکی سے بات نہ کرنے کا خیال آتا ہے۔اور لڑکی کی طرف اس کا ذہن دوبارہ منتقل ہوجاتا ہے۔یوں نعیم کی ''شعور کی رو'' سے قاری اس کے کردار سے پوری طرح واقف ہوجاتا ہے۔نعیم کی زندگی کا تاریخی اور نفسیاتی ہر ایک پہلو قاری کے سامنے آجاتا

ہے۔لیکن یہ تمام باتیں ''آزاد تلازم خیال'' کوملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں۔اسلئے رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ ''شعور کی رو'' کے ناول بڑی حد تک آزاد تلازم خیال، کے اصول پر منحصر ہوتے ہیں''۔

ملون فرائڈ نے اس ٹکنک کے بارے میں کہا ہے کہ اس میں ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کو پورے شعور کے وسعت سے کام لیا جاتا ہے اور ناول کے موضوعات، مرکزی خیال اور پلاٹ سب کے سب کردار کے شعور کے پردے پر ظاہر ہوتے ہیں۔ پھر وہ بیانیہ ناول اور ''شعور کی رو'' کے ناول میں فرق کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ ان دونوں میں کرداروں کے سوچنے کے طریقوں میں فرق ہوتا ہے۔ بیانیہ ناول میں روایتی انداز سے خیالات کو ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور شعور کی رو میں بغیر خیالات کا سلسلہ توڑے ذہن میں وہ جس طرح اور جس انداز میں آتے جاتے ہیں پیش کر دئے جاتے ہیں۔اس میں ماضی کی یادیں بھی ہوتی ہیں اور مستقبل کی توقعات بھی۔اس کے بعد وہ بتاتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کی ٹکنک میں بھی مختلف طریقے استعمال کئے جاتے ہیں۔جس میں نمایاں طریقہ ''داخلی خود کلامی'' کا ہے۔اس طریقہ کواستعمال کرتے ہوئے ناول نگار اپنے بیانیہ کے اسلوب اور کردار کے احساسات کی پیش کشی کے اسلوب میں نمایاں فرق پیدا کرتا ہے۔جب مختلف کرداروں کی ''داخلی خود کلامی'' پیش کی جاتی ہے تو جملوں کی نحوی ترکیب کو بھی بدلنا ہوتا ہے اور ہر کردار کی ذہنیت کے مطابق زبان لکھنی پڑتی ہے جیمس جوائس نے اس فرق کو پوری طرح سے ملحوظ رکھا ہے(۱۷) ظاہر ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک کی یہ تمام نزاکتیں ''لندن کی ایک رات'' میں نہیں مل سکتی۔لیکن سجاد ظہیر نے ''داخلی خود کلامی'' کے ذریعہ بھی کرداروں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔''اعظم کی خود کلامی'' کافی طویل ہے، جس میں اس کے اور جین کے سارے تعلقات پر روشنی پڑتی ہے اور اعظم کے ذہن میں اس کے اور جین کے تعلقات کے بارے میں جو خیالات آتے ہیں اس کی وجہ سے اس کے ذہن کو پوری ڈرامائی کیفیت سامنے آجاتی ہے۔اعظم کی ''داخلی خود کلامی'' کا سلسلہ یوں جاری رہتا ہے:۔

''پہلے ایک بار اس نے سنیچر کی شام کو ملنے کا وعدہ کیا تھا کہا ساڑھے سات بجے آئیگی، چھ بجے تک اسے دفتر میں کام کرنا ہوتا ہے اس کے بعد گھر جائیگی اور پھر ساڑھے سات بجے سے آٹھ بجے، آٹھ سے نو اور نو سے دس۔ میں کھانا کھانے بھی نہیں جا سکا۔انتظار انتظار۔دس بجے کمرے کے دروازے پہ کھٹ کھٹ۔غصہ کے مارے میں نے جواب تک نہیں دیا کہ ''ہاں چلے آؤ'' دروازہ

کھولا۔کون؟ وہ نہیں بلکہ خادمہ ''مسٹر اعظم آپ سے کوئی ٹیلیفون پر بات کرنا چاہتا ہے۔معلوم ہوتا تھا کہ میرے جسم کا سارا خون ایک لمحہ کے لئے دوڑ کر میرے سر میں پہونچ گیا۔گرم گرم۔خون''

اس طرح یہ ٹکنک رابرٹ ہمفری کے کہنے کے مطابق خود مقصود بالذات نہیں ہے، بلکہ یہ اس حقیقت کی بنیاد پر استوار ہے کہ انسانی ذہن میں ایک ڈرامہ پوری قوت کے ساتھ کھیلا جاتا ہے۔یہاں اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہئے کہ سجاد ظہیر کی یہ اردو میں ابتدائی کوشش تھی اس لئے انہوں نے اس ٹکنک کو بھرپور انداز میں پیش نہیں کیا کیونکہ کرداروں کی ذہنی فضا کو مکمل انداز میں پیش نہیں کیا کیونکہ کرداروں کی ذہنی فضا کو مکمل انداز میں پیش کرنا مشکل ہے۔ایڈل کا خیال ہے کہ شعور کی رو کے ناول نگاروں میں صرف جوائس کی اپنی بے مثال ذخیرہ الفاظ کی وجہ سے ذہنی فضا کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہو سکا ہے۔ ذہنی فضا اور ذہنی ڈرامہ کی پیش کشی شعور کی رو کے ناولوں میں بڑی اہمیت رکھتی ہے اس لئے بعض وقت جوائس کی طرح الفاظ اور نحوی ترکیب کو ایک خاص شکل وصورت دینی پڑتی ہے۔ڈاکٹر کمار نے شعور کی رو کے ناول نگاروں پر برگساں کے فلسفہ کے اثر کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ زبان برگساں کے کہنے کے مطابق ذہانت کا ایسا آلہ ہے جس کے ذریعہ خیالات اور جذبات کی صورت گری ہوتی ہے۔حقیقت پھلتی پھولتی اور بدلتی ہوئی چیز ہے لیکن الفاظ جامد اور بے جان ہوتے ہیں ۔اس لئے حقیقت کو بیان کرنے اور اس کی نمائندگی کرنے سے وہ قاصر ہوتے ہیں۔اس لئے ایک جری ناول نگار سیّال حقیقت کو پیش کرنے کے لئے الفاظ کی صورت بدل کر روایتی انداز کے برخلاف ان کو ترتیب دیکر اور انکا نیا امتزاج پیدا کر کے انہیں نئی صورت دیتا ہے۔

ذہنی فضا اور شعوری تسلسل کو پیش کرنے کے لئے جوائس نے اوقاف اور اعراب تک اڑا دیے ہیں اور بالکل نئی زبان تخلیق کی ہے۔بہر حال شعور کی رو کی ٹکنک کی تمام باریکیاں اور گہرائیاں سجاد ظہیر کے پاس نہیں ملتیں لیکن جیسا کہ جوزف وارن بیچ نے کہا ہے کہ اس ٹکنک کو متعین کرنے والی چیز شعور کی بے ربطی وانتشاری کیفیت ہے، ہماری نفسی حالت ایسی غیر منظّم ہے کہ اس میں یادوں کے ذخیرے احساسات،محسوسات، ہیجانات اور تحریکات ایسے ہوتے ہیں کہ اگر ان کو سختی سے قابو میں نہ رکھا جائے تو کسی بھی بات سے وہ متحرک اور باعمل ہو جاتے ہیں۔شعور کی رو کا ناول نگار شعور کی اسی حالت کو پیش کرتا ہے اور اس طرح کردار کی داخلی زندگی کی مکمل تصویر کشی کرتا ہے۔شعور کی رو کے

ٹکنک کے متعلق کہی گئی یہ تمام باتیں مکمل طور پر اور بھرپور طریقے پر ''لندن کی ایک رات'' میں نہیں ملتیں۔لیکن جس طرح اس ٹکنک میں یہ تمام باتیں پیش نظر ہوتی ہیں۔اس کا اندازہ کسی قدر اس ناول میں ضرور ہو جاتا ہے۔مثال کے طور پر اعظم کی شعور کی رو میں ان تمام باتوں کی جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں:-

''آج شام رسل اسکوائر کے اسٹیشن پر مجھے کتنی سردی کھانی پڑی اور ذلت بھی میری ہوئی۔وہ تو خیریت ہوئی کہ راؤ مجھے ملا،اگر کوئی اور ہوتا تو کیا ہوتا؟ جین آج اس کے ساتھ ناچی تو ضرور مگر وہ خوشی جو مجھے شروع میں اس سے ملنے سے ہوئی تھی نہیں ہوئی۔خوش۔اصلی بہشت وہ ہے جسے ہم کھو چکے۔یہ کس کا قول ہے۔فرانسیسی ناول نویس۔ارادہ،کوشش،سمجھ داری،جدو جہد یہ سب محض الفاظ ہیں۔اس طرح کہ جنکا تعلق مستقبل سے ہے۔اور اس لئے فضول ہے۔لیکن گذشتہ کی یاد بھی کچھ مسرت نہیں پہچاتی۔یادیں کیا ہیں۔اصلیت میں کتنی مختلف ہوتی ہیں۔خوشی کا ایک موقعہ اور پھر تھوڑے دنوں بعد اس کی یاد۔دونوں بالکل الگ الگ چیزیں ہیں۔پھر بھی ایک ہیں۔اکیلا ہونا بھی اس دنیا میں کتنا برا ہے۔کاش کہ اس وقت جین میرے ساتھ ہوتی۔آخر کیوں چلی گئی۔پیرس۔اگر میں وہاں ہوتا تو اچھا ہوتا۔وہی عورتیں جو اس مرتبہ دیکھی تھیں۔ہوتیں۔میں بھی اس زمانے میں کیا احمق تھا۔سوفرانک بالکل مفت میں خرچ کر ڈالے،بالکل برہنہ عورتیں۔ان میں سے ایک نے میرا ہاتھ تھام کر اپنے سینے پر رکھ لیا تھا۔پھر میں وہاں سے بھاگ آیا۔تاریک گلی تھی۔اور دروازے پر سرخ لیمپ لگا ہوا تھا۔راؤ کہتا ہے فرانس مفت میں بدنام ہے۔برائی کہاں نہیں ہے۔فرانسیسیوں کے یہاں ریاکاری اوروں سے کم ہوتی ہے۔مجھے نہیں معلوم......جین تم یہاں کہاں۔تم اور پیرس۔آج تمہیں میرے پاس آنے کی چھٹی کیسے مل گئی۔کیا میری اماّ جان کی ڈر کی وجہ سے تم میرے پاس نہیں آتی تھیں۔بیوقوف لڑکی میرے پاس۔بہت روپے ہیں میں اپنے والدین کا محتاج نہیں۔تم نے کپڑے کیوں اتار ڈالے تمہیں سردی نہیں لگتی۔اور شطرنج کھیلوگی میرے ساتھ۔یہ باجہ کتنے زوروں میں بج رہا ہے۔مجھے پسند نہیں۔اب تم واپس تو نہ جاؤ گی......یہیں رک جاؤ۔اب کبھی میرے پاس سے نہ جانا......یہ میری چھوٹی بہن ہے اس سے مل لو......

یہاں سجاد ظہیر نے اعظم کی ذہنی فضا کو پیش کرتے ہوئے ایڈورڈ ہولنگ نے شعور کی رو کے متعلق جو کہا ہے باکل وہی انداز اختیار کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کا کہنا ہے کہ اس ٹکنک میں ناول

نگار ''راست ذہن کا اقتباس''...... (Direct Quatation of the mind) پیش کرتا ہے۔اس ٹکنک کے متعلق سے جے۔ ڈبلیو۔ کرج نے کہا ہے کہ اس میں مختلف النوع مبہم، منتشر یادوں سے مملو احساسات، خواہش انبساطی اور جزئیہ، معمول اور اہم باتیں ایک کے بعد دوسری جب ہم جاگتے رہتے ہیں بہتی ہوئی پیش کی جاتی ہیں۔موت یا نیند کے وقت یہ رو دھیمی پڑ جاتی ہے اور پھر مدھم ہو جاتی ہے''لندن کی ایک رات'' کے اوپر دیئے گئے اقتباس سے بھی شعور کی رو کے اس ٹکنک پر روشنی پڑتی ہے۔اعظم کے شعور کی رو جس طرح نیند کے قریب مدھم ہوتے ہوئے غائب ہو جاتی ہے، وہ بھی مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔ایڈمنڈ ولسن نے''یولیسس'' کے بارے میں جو بات کہی تھی وہ''لندن کی ایک رات'' پر بھی بڑی حد تک صادق آتی ہے۔اس کا کہنا ہے کہ، اس ناول کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ شعور کے طریقۂ عمل اور اس کی فطرت سے بخوبی واقف ہو جاتے ہیں۔ولسن کا یہ بھی کہنا ہے کہ''یولیسس'' کی وجہ سے ہم اس سے بھی واقف ہو جاتے ہیں کہ ہم زندگی میں کس طرح حصہ لیتے ہیں۔اور لحمہ بہ لحمہ ہماری زندگی کی کیا نوعیت ہوتی ہے۔

''لندن کی ایک رات'' سے خواہ بہت ہی چھوٹے پیمانہ پر ہی کیوں نہ ہو، ہم شعور کی رو کی کارکردگی اور لحمہ بہ لحمہ گزرتی ہوئی زندگی سے کسی حد تک واقف ضرور ہوتے ہیں۔اعظم اور نعیم کے شعور کی رو سے یہ بات صاف واضح ہے۔مندرجہ ذیل اقتباس سے بھی اس پر روشی پڑتی ہے:-

''یہ لڑکی کیا کہہ رہی ہے۔اس کی زندگی دلچسپیوں سے لبریز ہوگئی۔کیا عشق میں مبتلا ہے۔کیا معلوم اس کا عشق کس قسم کا ہے۔اسے ضرور اپنے عشق میں مایوسی ہوئی ہوگی۔جب ہی اس طرح کی باتیں کر رہی ہے۔اس کا عاشق کس قسم کا آدمی ہوگا۔نعیم نے محسوس کیا کہ اسے یہ خیال تک برا معلوم ہوا۔مجھ سے کیا مطلب، لیکن جب بھی اس کی باتوں میں مایوسی ملی ہوئی ہے۔نعیم کو اس خیال سے خوشی سی ہوئی۔یہ گفتگو کرتے کرتے ایک بار رک کیوں گئی۔مجھے اب کچھ کہنا چاہئے۔کیا کہوں اس کی پنڈلیاں کتنی خوبصورت ہیں اور اس کی انگلیاں بھی۔اسے کچھ پریشانی سی ہو رہی ہے کہیں مجھے ٹھس اور غیر دلچسپ تو یہ نہیں سمجھ رہی ہے۔میں اس کی باتوں کا کیا جواب دوں۔یہ خاموشی تکلیف دہ ہوتی جا رہی ہے۔شاعری کی باتیں ہو رہی تھیں۔آگ کے شعلوں کو دیکھو کس طرح ناچ رہے ہیں۔میں موٹا ہونے کی وجہ سے ناچتے وقت ضرور بدنما معلوم ہوتا ہونگا۔آخر میں کیوں موٹا ہوں۔یہ سب میری

اپنی سستی کا نتیجہ ہے۔فرانسیسی شاعر تھا نا جس نے کہا ہے سستی زندہ باد۔ یہ ہے میری معشوقہ۔ یہ مصرعہ مجھ پر صحیح اترتا ہے۔کیا موٹا ہونا۔ بہت بڑا عیب ہے۔ بہت موٹا تو میں نہیں۔معلوم نہیں یہ لڑکی مجھے دیکھ کر اپنے دل میں کیا کہتی ہوگی۔کیا معلوم شاید اس کا خیال میری طرف بالکل گیا ہی نہ ہو۔کس قدر اپنے خیال میں محو معلوم ہوتی ہے۔مگر مجھے کچھ تو اب کہنا چاہئے۔ہمارے یہاں ناچنا کتنا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ بھانڈوں اور طوائفوں کا پیشہ اور اگر مرد اور عورت کا ساتھ ملکر ناچتے ہوئے ہمارے مولوی صاحبان ملاحظہ کریں تو ان کے دل کی حرکت رک جائے۔ہماری شاعری دراصل......

اس طرح نعیم کے شعور کے ذریعہ اس کا پورا کردار ہی سامنے نہیں آتا بلکہ اس کے مختلف حقائق پر سے پردہ اٹھاتے ہیں یہ طریقہ کم سے کم وقت میں زندگی کے بارے میں زیادہ سے زیادہ واقفیت فراہم کر دیتا ہے۔خاص طور سے کردار کی نفسیاتی حالت کو پیش کرنے میں اس ٹکنک کی بڑی اہمیت ہے۔کیونکہ کردار کی داخلی زندگی کو پیش کرتے ہوئے یہ ناول نگار بقول ملون فرائڈ جدید نفسیاتی تحریر کے ماہرین فرائڈ اور یونگ کے نظریات سے بہت استفادہ کرتے ہیں (۴۷) اور نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرتے ہوئے فرائڈ کی عملی نفسیات کو مدنظر رکھ کر کردار کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کو پیش کرتے ہیں۔اس طرح یونگ کا اجتماعی شعور'' بھی ان کے پیش نظر ہوتا ہے۔شاید ذہن کی اس تہہ در تہہ گتھیوں کو پیش کرنے کی وجہ سے بعض لوگ اس ٹکنک پر اعتراض کرتے ہیں۔جیسا کہ آئی زراکس نے ایسے معترضین کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعور کی رو پر ایک عجیب اعتراض یہ ہوتا ہے کہ یہ ٹکنک ساری دنیا کو پاگل اور تاریک ظاہر کرتی ہے۔معترضین کا یہ کہنا ہے کہ اگر پاگل پن کو پیش کر دیا جائے تو یہ طریقہ ٹھیک ہے۔لیکن عام زندگی کی پیش کشی کے لئے یہ موزوں نہیں ہے۔اس کے جواب میں آئی زراکس کہتا ہے،نفسیات کے جدید محققین نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ آزاد تلازم خیال کا اصول ہر انسان کی سوچ اور فکر میں بھی پوری طرح کام کرتا ہے اور یہ تلازمی ڈھانچہ منطقی یا ترتیبی ڈھانچہ پر حاوی رہتا ہے۔اس لئے اگر ناول نگار حقیقت سے انحراف نہیں کرنا چاہتا تو اس کو لا محالہ یہی طریقہ اختیار کرنا پڑے گا ورنہ وہ بالکل سطحی اور مسخ ہو جائے گا۔اس لئے آئی زراکس کا کہنا ہے کہ شعور کی ٹکنک نہیں بلکہ راست اور مربوط بیانیہ طریقہ حقیقت کو مسخ کر دیتا ہے۔

چونکہ ذہن میں ترتیب اور ربط کے ساتھ خیالات نہیں آئے۔اس لئے موجودہ نفسیاتی تحقیق

کی روشنی میں حقائق کے اظہار کا یہی بہترین طریقہ ہے۔اس بنا پر آئی زاکس ہی نے اس ٹکنک کے متعلق کہا ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک زمانہ کی ضرورت اور مطالبہ کا نتیجہ ہے وہ اپنے عہد اور وقت کی روح اور جسم کو ظاہر کرتی ہے۔اگر ہم سے کہا جائے کہ اس نے کس شعور کے ظاہر کیا ہے تو ہم بلا جھجھک کہہ سکتے ہیں کہ اس نے اپنے عہد کے اجتماعی شعور کو ظاہر کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک سے اجتماعی شعور اور زندگی پر بڑی گہری روشنی پڑتی ہے۔''لندن کی ایک رات'' صرف ۱۲۴ر صفحات پر مشتمل مختصر ناول ہے لیکن چونکہ اس میں شعور کی رو کی ٹکنک سے کام لیا گیا ہے اس لئے اس سے نہ صرف لندن کے ہندوستانی نوجوانوں کی نفسیاتی اور ذہنی زندگی پر مکمل روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے ذریعہ ہندوستان کے اس وقت کے نوجوانوں کے ذہن، ان کے سوچنے کے طریقے اور ان کے مختلف اور اہم رجحانات بھی مکمل طور پر سامنے آجاتے ہیں۔صرف یہی نہیں اس کے ذریعہ ہندوستان کے مختلف مسائل پر روشنی پڑتی ہے۔

سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' میں شعور کی رو کی ٹکنک جیمس جوائس کے ناول ''یولیسس'' کو دیکھ کر استعمال کی ہے اور اس طرح اردو میں سب سے پہلے اس کو رواج دینے کی کوشش کی۔لیکن ان کے کارنامے کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی۔سجاد ظہیر نے بیحد چھوٹے پیمانے پر ہی سہی ایک عظیم ادبی تجربے کا عکس اردو میں پیش کیا۔''یولیسس'' ایک زبردست اور عظیم ادبی تجربہ ہے اور سجاد ظہیر اس سے بیحد متاثر ہیں اور انہوں نے ''لندن کی ایک رات'' لکھتے ہوئے اس کو پیش نظر رکھا ہے ''یولیسس'' ۱۶ر جون ۱۹۰۶ء کی صبح آٹھ بجے سے شروع ہوتا ہے اور دوسری صبح دو بجے ختم ہوتا ہے اور ''لندن کی ایک رات'' شام کو چھ بجکر دس منٹ سے شروع ہوتا ہے اور صبح کی پھیکی روشنی پر ختم ہوتا ہے اس لئے علی عباس حسینی نے یہ بات تو کہہ دی ہے کہ وہاں ڈبلن کا ایک دن تھا، یہاں لندن کی ایک رات ہے، وہ تحت الشعور کی انسائیکلو پیڈیا ہے یہ جیمس ڈکشنری'' (۴۷) لیکن یہ کہنے کے باوجود بھی انہوں نے اس ناول کا بیحد سرسری جائزہ لیا ہے اور اس کے ساتھ کسی قسم کا کوئی انصاف نہیں کر پائے ہیں۔علی عباس حسینی ہی نے نہیں بلکہ کسی بھی اردو کے نقاد نے ''لندن کی ایک رات'' کے ساتھ جیسا کہ چاہئے انصاف نہیں کیا ہے۔ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی کتاب ''ناول کی تنقیدی تاریخ''، میں تو سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔اس طرح سہیل بخاری سے لیکر وقار عظیم

تک سب ہی نے اس کا بیحد سرسری اور سطحی حیثیت سے ذکر کیا ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان ناقدین نے شعور کی رو کی ٹکنک کو سامنے نہیں رکھا۔اس ٹکنک سے ناواقفیت کی وجہ سے اس ناول کا تفصیلی جائزہ اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ورنہ سجاد ظہیر پہلے شخص ہیں جنھوں نے شعور کی رو کی ٹکنک کو اردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اسے رواج دیا۔اس لحاظ سے یہ انکا نا قابل فراموش کارنامہ ہے۔جیسا کہ پچھلے صفحات پر ذکر آ چکا ہے کہ یہ ٹکنک بھر پور انداز سے اور اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ ان کے پاس نہیں ملتی کیونکہ انہوں نے اس کو لکھنے کے لئے جوائس کی طرح شدید ریاضت کی تھی، نہ ہی اس کی طرح معجزہ فن کی نمود کے لئے اپنی زندگی کے دس سال صرف کئے تھے، نہ ہی اتنا خون جگر کھایا تھا کہ زندگی کی ساری وسعت اور زندگی کا ہر رخ پستی سے لیکر بلندی تک، معمولی سے لیکر غیر معمولی تک نجاست سے لیکر پاکی تک، اور نیکی سے لیکر بدی تک ''یولیسس'' کی طرح سامنے آ جائے، نہ ہی انہوں نے داخلی احساسات کے ذریعہ خارجی دنیا کی تصویر کشی ایسی کی ہے کہ ان کا ناول جوائس کے ناول کی طرح بذات خود ایک شہر بن جائے جس میں بقول ولسن کے کسی بھی سمت سے داخل ہوا جا سکتا ہے۔نہ ہی ان کا ناول ''یولیسس'' کی طرح فورسٹر کے کہنے کے مطابق ہمارے زمانے کا دلچسپ ترین تجربہ ہے۔لیکن پھر بھی اردو میں اس تجربے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور اس کا ذکر نہ کرنا زبردست ''کفران ادلی'' ہے۔''لندن کی ایک رات'' بہر حال ایک اہم ناول ہے اور اردو ناول کے سارے نئے رجحانات کی آئینہ داری کرنے کی وجہ سے سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

نئے رجحانات کے تحت لکھے جانے والے ناولوں میں عزیز احمد کے ناول بھی خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ان کے ناولوں میں ''گریز'' اور ''آگ'' ایسے ناول ہیں جن میں ان کے فن کا شباب نظر آتا ہے۔یہ ناول ان کے فن کی پختگی اور فنکارانہ چابکدستی کی روشن مثالیں ہیں۔اس لئے شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں۔

عزیز احمد کی امتیازی خصوصیت انکی نفسیاتی بصیرت اور ژرف نگاہی ہے۔ناول میں جذباتی زندگی کے مد جزر کو پیش کرنے میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتے۔وہ نفسیاتی اور جنسیاتی احساسات کو حد درجہ فنکارانہ سلیقہ سے پیش کر کے انہیں ترفع بخش دیتے ہیں۔جیسا کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق

جیسے اخلاقی اقدار کوملحوظ رکھنے والے ثقہ نقاد نے بھی اس بات کا اعتراف کیا ہے:۔

اس ناول میں مصنف نے آرٹ کی آڑ میں عقل و جذبات محبت، ہوس، مرد وعورت کے تعلقات کی کشائش کو بڑی خوش اسلوبی سے دکھایا ہے۔ جہاں تک مجھے علم ہے کہ اس خوش اسلوبی اور صحت کے ساتھ بیان کیا ہے کہ پڑھنے والا قائل ہو جاتا ہے۔عزیز احمد کے ناولوں کی اخلاقی اہمیت اصل میں اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ حقائق کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ قاری ان کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔فورسٹر کے کہنے کے مطابق ناول نگار کی بڑائی کا انحصار صرف اس بات پر ہے کہ وہ ہم کو کس قدر چونکا سکتا ہے۔عزیز احمد کے ناولوں میں یہی چونکا دینے والی کیفیت ہے۔ہم ان کے ناولوں کو پڑھ کر چونکتے ہیں اور ان کی پیش کردہ باتوں کو رد یا قبول کرنے سے پہلے ان پر غور کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔انکی عریاں نگاری کی اہمیت بھی اس بات میں مضمر ہے،اور انکی ناول نگاری کی اہمیت کا راز بھی یہی ہے۔

اپنی اس چونکا دینیوالی خصوصیت کے اعتبار سے ''گریز،ان کے ناولوں میں امتیازی مقام رکھتا ہے''گریز'' عزیز احمد کا بیحد مشہور و مقبول ناول ہے۔یہ ایک ایسے ہندوستانی نوجوان کی کہانی ہے جو آئی ۰ اے ۰ ایس کے لئے منتخب ہوتا ہے اور امتحان دینے کے سلسلے میں انگلستان اور یوروپ کی سیر کرتا ہے۔ناول میں ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء تک کا زمانہ دکھایا گیا ہے۔ایک ہندوستانی آئی ۰ اے ۰ ایس کی ذہنیت انگلستان جا کر کیا ہو جاتی ہے،زندگی کو وہ کس رنگ سے دیکھتا ہے اور اس کی زندگی میں عیش کوشی اور لذت پرستی،یوروپ کے ماحول سے جس طرح داخل ہوتی ہے اسکی بہترین تصویر''گریز''میں پیش کی گئی ہے۔گریز زندگی سے گریز ہے،زندگی کے تلخ حقائق سے گریز ہے۔جذبہ محبت وعشق کی تلخیوں سے بھی،ناول کا ہیرو نعیم گریز کرتا ہے۔نعیم ناول کا مرکزی کردار ہے یہ کردار بیسویں صدی کے تمام اہم رجحانات اور میلانات کا آئینہ دار ہے۔نہ تو اس کے پاس اخلاقی قدروں کا واضح تصور ہے،نہ ہی مذہبی بندشوں کا لحاظ،وہ ایک تشکیک کی حالت میں ہے۔وہ سائنس اور نئے علوم اور نئے نظریات سے پورطرح واقف ہے،لیکن اس آگہی کی وجہ سے وہ زندگی سے غیر مطمئن ہے۔کیونکہ گریز کا ہیرو ذہین ہے۔

فرانسیسی ناول میں ذہین ہیرو کے مرکزی اور محوری کردار بن جانے کے متعلق وکٹر پرویٹ

نے کہا ہے کہ اس کی وجہ سماجی ،تاریخی ،اور تہذیبی عوامل کے ساتھ نظریاتی ادب کے اثر ونفوذ میں دیکھی جاسکتی ہے''گریز'' میں بھی ذہین ہیرو کا مرکزی کردار بن جانا اصل میں سماجی ،تاریخی اور تہذیبی عوامل کا نتیجہ ہے۔ان عوامل کی وجہ سے ہندوستانی زندگی میں جو تبدیلیاں آئیں انہوں نے غور وفکر کو مہمیز لگائی اور ان ہی عوامل کے نتیجے میں تعلیم عام ہوئی۔اور علم کی وجہ سے دنیا کے مختلف بڑے بڑے نظریات سے آگہی حاصل ہوئی۔پھر جدید سائنسی ترقی کی وجہ سے حمل ونقل کے ذرائع آسان ہو جانے کی بناء پر علوم ونظریات تیزی سے جدید ذہنوں کو متاثر کرنے لگے۔یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناولوں کے ہیرو جس قدر ذہین ہیں اور دنیا کے مختلف علوم اور نظریات سے آگاہ ہیں،اس سے پہلے کے کسی دور کے ہیرو نہیں ہیں۔اسی لئے''گریز'' میں صرف نعیم کی زندگی کے ذہنی اور جذباتی انداز کے سامنے آجانے کی وجہ سے اس دور کے ہندوستان اور عالمی مسائل اور نظریات سامنے آجاتے ہیں۔اس کے علاوہ''گریز'' میں اس کردار کی اضافت سے ناول کے ہر واقعے اور ہر کردار کو پیش کیا گیا ہے۔اس ناول میں مختلف واقعات بڑے یقین آفریں طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔یہ یقین آفرینی اس لئے بھی پیدا ہوگئی ہے کہ ناول میں اکثر جگہ واحد متکلم کا طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔اس طریقے سے جارج بی ایلیٹ کے کہنے کے مطابق واقعات معتبر اور مستند سے بن جاتے ہیں۔کیونکہ کہنے والا وثوق سے کہتا ہے کہ''میں وہاں تھا،میں نے یہ دیکھا'' گو بعض جگہ ہی واحد متکلم کا طریقہ استعمال کیا گیا ہے لیکن چونکہ پورا ناول نعیم کے نقطہ نظر سے پیش کیا گیا ہے اس لئے پورے ناول میں یہی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ایڈورڈ روسن کے کہنے کے مطابق جب ناول کسی ایک کردار کے نقطہ نظر سے پیش کیا جاتا ہے تو بھی بالکل واحد متکلم کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔کیونکہ اس طریقہ کی وجہ سے اس کردار کے تجربات اور اس کے محسوسات ہی کے ذریعہ ناول کا پلاٹ ابھرتا ہے اس طریقے کو استعمال کر کے عزیز احمد نے اس ناول میں بڑا ڈرامائی انداز پیدا کر دیا ہے۔انہوں نے''گریز'' میں راست طور پر ایسے کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔گویا پورا ناول داخلی ڈرامہ بن جاتا ہے۔اگرچہ عزیز احمد نے شعور کی رو کی تکنک کو اس ناول میں استعمال نہیں کیا ہے لیکن چونکہ انہوں نے صرف نعیم کے شعور اور نقطہ نظر کے ذریعہ پورے ناول کو بیان کیا ہے اس لئے اس ناول میں اس تکنک کی بعض جھلکیاں آگئی ہیں۔

ناول نگاری کے جدید رجحانات میں ''شکست'' اپنی بعض خصوصیات کے لحاظ سے امتیازی مقام رکھتا ہے لیکن کرشن چندر کے اس ناول کے بارے میں بعض متضاد رائیں بھی ملتی ہیں۔عزیز احمد نے اس کے بارے میں لکھا ہے:-

''غالباً وہ اردو کا بہترین ناول ہے'' (۷۴)

احسن فاروقی نے ''شکست'' کو صحافتی اور وقتی دلچسپی کی چیز ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔انکا کہنا ہے کہ:-''ناول کا قصہ بھی ایسے سطحی محض سنسنی خیز فرضی اور وقتی اثر رکھنے والے واقعات پر مبنی ہے جو اختیاری اور فلمی قصوں میں عام طور پر انہیں کامیاب بنانے کے لئے ان میں داخل کئے جاتے ہیں۔

یہ ناول جدید دور کے انتشار اور بے چینی وکرب کو بھی پوری طرح سے پیش کرتا ہے قدروں کی تبدیلی سے نوجوانوں کے ذہنوں میں اور خیالات میں جو تبدیلیاں ہو رہی تھیں یا پیدا ہو چکی تھیں ان کو بھی اس ناول میں ہر جگہ نمایاں کیا گیا ہے۔یہ تمام باتیں کشمیر کے فطری حسن کے رومان انگریز پس منظر میں پیش کی گئی ہیں۔''شکست'' فرسودہ نظام کے مقابلہ میں صحتمند اور تازہ وتوانا نوجوانوں کو فطری اور صحت مند محبت کی'' شکست ،پیش کی گئی ہے۔ان دونوں کی کشمکش کو پیش کرتے ہوئے کرشن چندنے فرسودہ نظام کی فولادی اور مضبوط گرفت کو پیش کیا ہے جس میں شیام اور ونتی کو محبت کامیاب ہوئی ہے نہ ہی چندرا اور موہن سنگھ کا عشق کامیابی حاصل کرتا ہے۔

''شکست'' کی اہمیت اس کی نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش کو پیش کرنے کے ساتھ اس کی منظر کشی میں بھی مضمر ہے،اس ناول کا سارا حسن اس کے پسِ منظر کی فنکارانہ پیش کشی میں نمایاں ہوتا ہے۔فطرت کا حسن اور سماج کی بدصورتی اس ناول میں طرح طرح سے نمایاں کئے گئے ہیں۔ان دونوں چیزوں سے کرشن چندر شدید طور پر متاثر ہوئے تھے۔اور یہی تاثر ان کے اس ناول میں جاری وساری نظر آتا ہے۔وہ جس طرح ان دونوں چیزوں سے متاثر ہوئے تھے اور جس شدت سے متاثر ہوئے تھے اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

''میرا بچپن چونکہ کشمیر میں گزرا ہے اور زیادہ تر فطرت کے آغوش میں گزرا۔اس لئے زندگی کی سب سے بڑی شخصیت جس نے مجھے متاثر کیا ہے۔وہ فطرت ہے۔سردیوں میں برف کے

گرنے سے بہاروں میں پھولوں کے کھلنے تک میں نے فطرت کی گونا گوں کیفیتوں کا قریب سے مطالعہ کیا ہے......میری زندگی کے علاوہ میرے ادب میں جو احساس جمال کسی کو ملتا ہے اس کا منبع یہی فطرت ہے۔واقعیت اور حقیقت نگاری کا پہلا درس بھی مجھے ایک طرح سے فطرت ہی نے دیا کشمیر کی خوبصورت وادیوں اور مرغزاروں میں رہنے والوں کی تہی دستی،مجبوری، بے چارگی، اور غربت کا تضاد اس قدر واضح اور شدید تھا کہ میں سوچے بغیر نہ رہ سکا کہ ایسا کیوں ہے۔اس کے اسباب وعمل پر غور کرنے کا جو سلسلہ چلا تو پھر بہت دور تک پہنچا'' (۷۵)

کشمیر کا یہ حسن اور کشمیر کی خوبصورت وادیوں اور مرغزاروں میں رہنے والوں کی مجبوری اور بے چارگی ،اس ناول کا موضوع ہیں۔اس موضوع سے کرشن چندر بیحد متاثر تھے۔اس لئے اس ناول کی تاثر اس بات میں مضمر ہے۔ پاسڑناک نے کہا ہے کہ ''ناول نگار کی بڑائی موضوع پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس بات پر منحصر ہے کہ جس موضوع پر لکھ رہا ہے اسے کس حد تک متاثر کیا ہے''

''شکست'' کی اہمیت کا راز بھی موضوع سے متاثر ہونے میں چھپا ہوا ہے کرشن چند نے ''شکست'' میں کشمیر کے فرسودہ سماجی نظام کو کشمیر کے حسن کے پس منظر میں ابھارا ہے۔فطرت کے حسن کو اردو کا کوئی بھی ناول نگار اس تکمیل اور اس درجہ کامیابی کے ساتھ پیش کرنے میں کرشن چند سے آج تک سبقت لے جانے میں کامیاب نہیں ہو سکا ہے۔ناول کا یہ پس منظر ناول کے مختلف کرداروں کا جز بنتا نظر آتا ہے۔خاص طور سے چندر اور نوراں کے کردار اس پس منظر سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھے جا سکتے۔بعض واقعات کا تاثر اور اثر انگیزی بھی تمام تر اس پس منظر سے وابستہ ہے۔عزیز احمد نے ونتی کی موت کے منظر کے متعلق لکھا ہے کہ یہ ''اردو نثر کے زندہ جاوید شاہکاروں میں شمار ہوگا۔اس منظر کا بھرپور تاثر بھی حقیقت میں فطرت ہی کی منظر نگاری میں مضمر ہے''۔

یہ ناول اپنے پس منظر کی وجہ سے پرتاثیر بن گیا ہے اور صرف اس کی وجہ سے گہرا اثر ثبت کرتا ہے۔کیتھرائن مین پورٹر نے کہا ہے کہ کوئی بھی سچا فنکار یونانیوں کے الفاظ میں (Catharsis) تزکیۂ نفس کرتا ہے اور اپنے سچے اور درست انجام کو پیش کر کے ذہن اور تخیل کو پاک کرتا ہے''شکست'' میں ونتی کو موت انجام میں دکھا کر کرشن چند نے بھی یہی بات پیدا کر دی ہے،لیکن ناول کے اس حصے اور پورے ناول کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ کرشن چند نے ڈرامائی

طریقے سے ناول کے واقعات کو پیش کیا ہے۔احسن فاروقی کا بنیادی اعتراض اس ناول پر یہی ہے کہ ''فلمی ڈھنگ'' کا ہے حالانکہ یہی اس ناول کی وہ خوبی ہے جس کی وجہ سے اس ناول کی ساری اہمیت ہے۔

ناول نگاری کے جدید رجحانات میں عصمت چغتائی کا شاہکار ناول ''ٹیڑھی لکیر'' ایک ممتاز اہمیت کا حامل ناول ہے۔ یہ ناول سوانحی انداز کا ہے۔اس میں ایک کردار کا مطالعہ بچپن سے جوانی تک اس تفصیل اور گہری نظر سے کیا گیا ہے کہ اردو ناول نگاری میں اس کا جواب نہیں ملتا۔اس طرح بچپن سے جوانی تک اردو ناول میں کسی بھی کردار کا مطالعہ اتنی تفصیل سے اور اس قدر نفسیاتی ژرف نگاہی سے نہیں کیا گیا تھا۔اس ناول میں بھی اس دور کے بہت سے ناولوں کی طرح صرف شمن کے کردار کی اضافت سے ناول کے پورے واقعات اور کردار ابھارے گئے ہیں۔''ٹیڑھی لکیر'' میں آپ بیتی کا عنصر بیحد غالب ہے۔ بلکہ یہ بنیادی طور پر خود عصمت چغتائی کو ان کی اپنی زندگی پر استوار ہوا ہے۔ناول کا نام ''ٹیڑھی لکیر'' ہے۔کیونکہ اس میں اس کے مرکزی کردار شمن کے کردار کے ٹیڑھے پن کو دکھایا گیا ہے۔شمن کے کردار کا سارا ٹیڑھا پن،خود عصمت کی زندگی سے ماخوذ ہے۔عصمت نے اپنے بارے میں لکھا ہے:-

وہ بیج جس سے میری ہستی وجود میں آئی قطعی ٹیڑھا میڑھا نہ تھا۔ضرور پالنے پوسنے میں کہیں بھول چوک ہوگئی''

پالنے پوسنے میں ''بھول چوک'' ہوجانے کی وجہ سے عصمت کا کردار جس طرح خود ان کے بیان کے مطابق ٹیڑھا میڑھا ہوگیا ہے بالکل اسی طرح غلط پرورش کی وجہ سے شمن کے کردار میں بھی ٹیڑھا پن آتا دکھائی دیتا ہے۔عصمت کئی بچوں کے بعد پیدا ہوئی تھی اور شمن بھی کھرچن تھی۔عصمت نے ''ٹیڑھی لکیر'' میں شمن کی پیدائش بھی بالکل انہی حالات میں دکھائی ہے۔وہ بھی بچوں کے ''جم غفیر'' میں پیدا ہوئی ہے۔اور اس کے ساتھ بھی کسی قسم کو کوئی ناز برداری نہیں ہوئی۔عصمت شمن کے بارے میں لکھتی ہیں:-

''وہ پیدا ہی بہت بے موقعہ ہوئی......نو بچوں کے بعد ایک کا اضافہ جیسے گھڑی کی سوئی ایک دم آگے بڑھ گئی اور دس بج گئے......حد ہوگئی تھی۔بہن، بھائی اور پھر بہن بھائی۔بس معلوم ہوتا تھا

بھیک منگوں نے گھر دیکھ لئے چلے آئے ہیں۔ ویسے ہی کیا کم موجود تھے جو پے در پے آ رہے تھے...... دو ایک بھائی بہنوں نے تو ذرا چاؤ چونچلے کئے پر اب بڑی آپا کا بھی جی بھر چکا تھا اور وہ بیزار تھیں۔ خیر انا موجود تھیں اور وہ پل رہی تھی''

عصمت نے اپنی زندگی کے تاثرات اور واقعات ہر جگہ ''ٹیڑھی لکیر'' میں پیش کر دئے ہیں۔ وہ خود اپنے متعلق بتاتی ہیں کہ کس طرح انہیں بوڑھیوں سے نفرت تھی:-

''ان بوڑھیوں سے بھی ٹھن گئی جو مجھے چھچھوں پر قلانچیں بھرتا دیکھ کر ہیبت زدہ ہو جاتیں۔ نوج نچھو کی لونڈیا ہے کہ موا بجار توبہ توبہ''

''ٹیڑھی لکیر'' میں بالکل یہی واقعات اور حالات عصمت نے یوں پیش کر دیئے ہیں:-

''اس نے بوڑھیوں کو خوب چھیڑا۔ یہاں تک کہ وہ...... نوج جو ہمارے زمانے کی لڑکیاں ہیں ایسی بے شرم ہوتیں۔ جب دیکھو جب ٹھی ٹھی، جب دیکھو جو کڑی۔ لڑکیاں ہیں کہ گھوڑے۔

عصمت نے اپنی زندگی میں اسکول سے کالج میں جانے پر جو فرق آیا تھا اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:-

''بی اے۔ کرنے کے بعد دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ چار سال میں انسان کتنا بڑا ہو جاتا ہے...... یونانی ڈرامے پنشن پلے اور شکسپیئر سے لیکر ابس اور برنارڈ شا تک بہت کچھ پڑھ ڈالا''

شمن بھی اسکول سے کالج میں جا کر اسی احساس سے دوچار ہوتی ہے...... وہ بھی اپنے مطالعے کو اس زمانے میں وسیع کرتی ہے۔ عصمت ''ٹیڑھی لکیر'' میں لکھتی ہیں:-

''اسکول اور کالج میں کتنا لمبا چوڑا فرق ہے...... چند ہی دنوں میں اس نے ان گنت کتابیں پڑھ ڈالیں جن میں سے ''جین ایر'' نے اسے حد سے زیادہ متاثر کیا...... ٹیگور کی کہانیاں، ہارڈی کی مشہور ناول ''ٹیس'' بائرن شیلے اور کیٹس کو شاعری......

اس طرح خود عصمت کی زندگی اور ''ٹیڑھی لکیر'' کی شمن کی زندگی میں بڑی ہی مشابہت ہے عصمت کی زندگی اور ان کے ناول کی ہروئن کی زندگی میں ملتی ہیں۔ عصمت بی اے بی، ٹی ہیں اور ٹیچر بھی رہ چکی ہیں، انسپیکٹر آف اسکول بھی، شمن بھی اسکول کی ٹیچر ہے۔

یوں ''ٹیڑھی لکیر'' عصمت کی آپ بیتی پر استوار رہا ہے۔ والٹر مین کے کہنے کے مطابق ہر

اچھا ناول آپ بیتانہ......(Auto biographical) ہوتا ہے، اور اس کے کردار جن کو ناول نگار سمجھتا ہے کہ اسی نے عام زندگی سے لئے ہیں وہ اس کے کردار ہی کے پہلو ہوتے ہیں۔لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ وہی ناول جو بالکل آپ بیتی جیسے ہوتے ہیں کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔موراک نے کہا ہے کہ ہم بعض ناولوں میں اپنے آپ کو بہت زیادہ نمایاں کرتے ہیں اس لئے شاید وہ ہمارے بہترین ناول نہیں ہوتے اصل میں سوراک کا خیال تو بالکل صحیح ہے کہ جہاں ناول نگار اپنے آپ کو یا اپنی زندگی کو بہت زیادہ ظاہر کر دیتا ہے وہ ناول بہترین ثابت نہیں ہوتے۔لیکن اس نے یہ نہیں بتایا کہ کیوں ایسے بہت سے ناول جس میں اپنی زندگی کو اور اپنے آپ کو بھر پور انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ دنیا کے بہت بڑے ناولوں میں ہی نہیں بلکہ عہد آفریں ناولوں میں شمار ہوتے ہیں۔جیسے جیمس جوائس کے ناول یا ڈی • ایچ • لارنس کے ناول یا مارسل پروست کے ناول۔ای • ایم فورسٹر نے البتہ سوانح اور ناول کے فرق کو نمایاں کرتے ہوئے کہا ہے کہ اگر کوئی کردار بالکل ملکہ وکٹوریہ کی طرح ہے تو وہ واقعی ملکہ وکٹوریہ ہے اور ناول نہیں بلکہ سوانح ہے۔پھر وہ ان دونوں کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے، ایک سوانح یا تاریخ شواہد پر مبنی ہوتی ہے اور ناول ایک نامعلوم عنصر ''لا'' کے اضافے یا کمی سے ناول بنتا ہے وہ اس نامعلوم عنصر کو ناول نگار کی افتادِ طبع سے تعبیر کرتا ہے جو شواہد کے اثر کو بالکل مختلف اور دوسرا رنگ دیتی ہے۔

بہرحال ''ٹیڑھی لکیر'' اپنی خصوصیات کے لحاظ سے بہت ہی منفرد اور اردو کے بہترین ناولوں میں سے ایک ہے۔''ٹیڑھی لکیر'' کا محور اور مرکز شمن کا کردار ہے۔اس کردار کی اور ناول کی عظمت خود عصمت کی خود اپنی شخصیت کی جلوہ نمائی کا کمال ہے۔اس لئے ناول کا محور اور مرکز شمن کا کردار ہے اور اس کے ارتقاء کو ناول میں پیش کیا گیا ہے۔لیکن حقیقی زندگی میں جس طرح ہر انسان کی زندگی بیسوں افراد سے وابستہ ہوتی ہے۔اسی طرح شمن کی زندگی بھی جن جن اشخاص سے دوچار ہوتی ہے ان سب کو فنکارانہ سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔اس لئے اس ناول میں بے شمار کردار ملتے ہیں۔شاید اردو کی پوری ناول نگاری میں چھ سو صفحات کے ناول میں اتنے سارے کردار اس درجہ روشن اور واضح طریقے پر پیش نہیں کئے گئے۔مائم نے ''جنگ اور امن'' کو دنیا کی عظیم ترین ناول قرار دیا ہے۔اور اس کی عظمت کی ایک اہم وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ ٹالسٹائے بے شمار کرداروں کو پوری و

ضاحت اور انفرادیت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔

''ٹیڑھی لکیر'' کی عظمت بھی بڑی حد تک اس بات پر منحصر ہے کہ عصمت نے اس ناول میں پچاسوں کرداروں کو بہترین طریقے سے ابھارا ہے۔ان کرداروں کو پیش کرتے ہوئے اور ان کو ابھارتے ہوئے عصمت نے زندگی کے بے شمار حقیقی پہلوؤں کی عکاسی کی ہے، جو اس ناول کی اہمیت میں زیادہ سے زیادہ اضافہ کرتی ہے۔ڈبلیو ایل۔کراس کا یہ کہنا ہے کہ ناول سے صرف اس بات کا تقاضہ نہیں کیا جاتا کہ اس کی ساخت موزوں ہے بلکہ اس کو حقیقی زندگی کے بعض پہلوؤں کا محتاط اور گہرا مطالعہ بھی ہونا چاہئے۔

''ٹیڑھی لکیر'' ناول سے کئے گئے اس مطالبہ کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہے حقیقی زندگی کا یہی مطالعہ ناول نگار کو سماجی تنقید پر مجبور کرتا ہے۔این میٹرے نے اپنے ایک مضمون میں سماجی تنقید اور ناول کے ربط کو ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے۔کہ دنیا کے بہترین ناولوں میں بہر طور سماجی تنقید ملتی ہے۔خواہ وہ شعوری طور پر ہو یا غیر شعوری طور پر، نمایاں طور پر ہو یا کسی قدر غیر نمایاں طور پر، بہر حال سماجی تنقید بہترین ناولوں کے لئے ضروری ہے۔

''ٹیڑھی لکیر'' میں بھی سماجی تنقید ملتی ہے، جو اس کی عظمت کی ضامن ہے۔اس ناول کی ایک اہم اور نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں سماجی تنقید راست انداز میں نہیں کی گئی ہے۔لیڈل کا کہنا ہے کہ ایک اچھا فنکار کبھی راست طور پر اپنی اطراف کی زندگی پر تنقید کرتا ہے، نہ ہی اپنے اظہار کے جذبے کو آسودہ کرتا ہے۔عصمت نے بھی راست طور پر کہیں بھی سماجی حالات پر تنقید نہیں کی ہے۔نہ ہی انہوں نے راست انداز سے اپنے اظہار کے جذبہ کو آسودہ کیا ہے: اس ناول کی یہی خصوصیت اسکی فنکاری کو ایک اعلیٰ سطح پر لے جاتی ہے۔''ٹیڑھی لکیر'' میں عصمت چغتائی نے ایک متوسط گھرانے میں پروان چڑھنے والی لڑکی کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی اور وہ ماحول جس میں کہ وہ پرورش پا رہی ہے، اس قدر تکمیل کے ساتھ اور اس درجہ فنکارانہ چابکدستی سے پیش کیا ہے کہ۔ ''ٹیڑھی لکیر'' اردو ناول نگاری کی تاریخ میں سنگ میل بن گئی ہے۔یہ آپ بیتانہ ناول اپنی خصوصیت میں جیمس جوائس کے ناول ''اے پوٹریٹ آف درآرٹسٹ ایزاے ینگ میں...... (APortraitofthe Artist as a young man) کے پہلو بہ پہلو ہوسکتا ہے۔جوائس نے ''پورٹریٹ'' میں کوکنس کے

کہنے کے مطابق بھیس بدل کر خود اپنے بچپن و جوانی کے ارتقاء کو پیش کیا ہے۔

بالکل یہی بات عصمت نے ''ٹیڑھی لکیر'' میں پیش کی ہے شمن کے روپ میں عصمت نے خود اپنی زندگی پیش کی ہے۔ اور جس طرح آپ بیتی اور ناول کے امتزاج سے جائس کے ناول کی اہمیت بیحد بڑھ گئی ہے، بالکل اسی طرح ''ٹیڑھی لکیر'' اس۔ امتزاج سے بہترین فن پارہ بن گیا ہے۔ ڈیوڈ ڈیچس نے پورٹریٹ کے متعلق لکھا ہے کہ وہ بہ یک وقت آپ بیتی بھی ہے اور ناول بھی ہے۔ اس نے کہا ہے کہ وہ ناول اس لحاظ سے ہے کہ واقعات کا انتخاب اور انکی ترتیب بیحد فنکارانہ ہے اور اس قدر مکمل ہے جس میں کسی قسم کی کوئی کمی یا بیشی ممکن نہیں۔ اس کی ہر تفصیل فنکارانہ اور سوانحی دونوں اعتبار سے ضروری اور مربوط ہے۔ اور بحیثیت آپ بیتی کے ''پورٹریٹ'' غیر معمولی سچائی کا حاصل ہے اور زندگی کے حقائق پر مبنی ہے۔ ناول ہونے کے اعتبار سے اس میں وحدت ہے ربط ہے، یقین آفرینی ہے۔ اور دوسری وہ تمام جمالیاتی خصوصیات ہیں جس کو جستجو ہم ایک فن پارہ میں کرتے ہیں۔ اس لئے ڈیوڈ ڈیچس ''پورٹریٹ'' کے متعلق کہتا ہے کہ یہ ناول انگریزی ادب کی چند ایک کامیاب ترین مثالوں میں سے ایک ہے جس میں آپ بیتی کو بڑے عمدہ طریقے سے ناول میں استعمال کیا گیا ہے۔

''ٹیڑھی لکیر'' میں بھی ''پورٹریٹ'' کی ساری کی ساری خوبیاں ملتی ہیں۔ اس لئے اردو کا وہ واحد ناول ہے جس میں آپ بیتی کو اس مکمل انداز اور تکمیل کے ساتھ ناول میں صرف کیا گیا ہے۔ بہر حال ہر لحاظ سے ''ٹیڑھی لکیر'' اردو کے اعلیٰ ترین ناولوں میں سے ایک ہے۔

حوالے

(۱) پریم چند حیات نو' مانک ٹالا ئی دہلی ص 54

(۲) پریم چند، فن اور تعمیر فن بحوالہ جعفر رضا الہ آباد 1980 ص 54

(۳) پریم چند فن اور تعمیر فن' بحوالہ جعفر رضا شبستاں 218 شاہ گنج الہ آباد طبع دوم 1980 ص 129

(۴) پریم چند اور تصانیف پریم چند' کچھ نئے تحقیقی گوشے مانک ٹالا مئی دہلی 1985 ص 13

(۵) Arthur Pollard-"The victorions, Barrie and Jenkins London

(۶) Ralph Fox, The Novel and the People Moscow

(۷) سید عصیم، پریم چند فکری مطالعہ ص 22

(۸) Allen, Walter, English Novel-A Short critical History Harmandsworth Penguin 1968 P-219

(۹) Five Novelist of the Progressive Era- Robert Shneider New York 1965 P-5-6

(۱۰) ترقی پسند ادب، عزیز احمد کاروان ادب ملتان صدر 1986

(۱۱) Modern Writer and his world,G.S. Fraser-Bombay 1961 Page-14

(۱۲) Modern Fiction, J.Muller New York 1937 Page 17

(۱۳) The writer Book, Hul, Hellon (edt.) and Barues Newyork 1956 P-14

(۱۴) Theory of literature P-97

(۱۵) Novelist of the Novel P-71

(۱۶) The Liberal Imagination

(۱۷)انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ ص330

Literature and life P-53(۱۸)

(۱۹)زمانہ(کانپور)پریم چند نمبر ص227

(۲۰)زمانہ(کانپور)پریم چند نمبر ص137

Munshi Premchand P-425(۲۱)

(۲۲)زمانہ،کانپور،پریم چند نمبر ص135

(۲۳)زمانہ کانپور،پریم چند نمبر ص38

Writers at work, Second Series P-114(۲۴)

(۲۵)پریم چند فن اور تعمیر،بحوالہ جعفر رضا شبستاں ۲۱۸ شاہ گنج الہ آباد

(۲۶)پریم چند فن اور تعمیر،بحوالہ جعفر رضا شبستاں ۲۱۸ شاہ گنج الہ آباد طبع دوم

(۲۷)پریم چند فن اور تعمیر فن بحوالہ جعفر رضا شبستاں ۲۱۸ شاہ گنج الہ آباد

(۲۸)پریم چند اور تصانیف پریم چند مانک ٹالا۔کچھ نئے تخلیقی گوشے۔ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس نئی دہلی نومبر 1985ص 13

(۲۹)پریم چند فن اور تعمیر فن،بحوالہ جعفر رضا شبستاں 218 شاہ گنج الہ آباد ص253

(۳۰)ادبی تنقید۔ڈاکٹر محمد حسن

(۳۱)ادبی تنقید۔محمد حسن ادارہ فروغ اردو لکھنؤ 1973 صفحہ 89

(۳۲)ذوق ادب و شعور سید احتشام حسین ادارہ اردو لکھنؤ باراول صفحہ 44

(۳۳)ماہنامہ پگڈنڈی سجاد حیدر نمبر،امرتسر جلد ۹ صفحہ 83-82

(۳۴)ذوق ادب اور شعور' سید احتشام حسین،ادارہ اردو لکھنؤ باراول صحہ 844

Novelist on the Novel, Allett Mriam Ed, London 1959 (۳۵) Page-51-52

(۳۶)گردش-مجنوں گورکھپوری دہلی 1943 دیباچہ ص7

(۳۷)صید زبوں،دیباچہ،مجنوں گورکھپوری 1944ص 7

(۳۸) سراب، دیباچہ مجنوں گورکھپوری حیدرآباد 1945

(۳۹) سراب دیباچہ حیدرآباد 1944 ص 7

(۴۰) ''صیدزبوں'' مجنوں گورکھپوری 1944 ص 12

(۴۱) ''صیدزبوں'' مجنوں گورکھپوری 1944 صفحہ 12

(۴۲) Literature and Western Man J.B. Priest by London-
1960 Page- 442-443

(۴۳) The Novel and the Modern World, David Daiches
University of Chicago, Press Chicago 1964 P-22

(۴۴) The craft of fiction Percy Lubbock book London
1939-Page 152

(۴۵) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک خلیل الرحمن اعظمی انجمن ترقی اردو، ہند علیگڑھ، بار اول 1972 دوم 1979 صفحہ 34-35

(۴۶) لندن کی ایک رات سجاد ظہیر مرتبہ محمد فیروز دہلوی آزاد کتاب گھر دہلی صفحہ 16-17

(۴۷) Principal of Psychology William James New York
1920-Page-81

(۴۸) The Novel and the Modern World. David Daiches
University of Chicago, Press Chicago 1964 P-162

(۴۹) Modern World Fiction-J.A. Brewster, Drothy and
Birrell USA 1951 P-183

(۵۰) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ احسن فاروقی ادارہ فروغ اردو لکھنؤ اپریل 1976

(۵۱) Literature and Psychology, F.L. Luckacs U.S.A. 1962-
P-15

(۵۲) آج کا اردو ادب، بحوالہ ابو اللیث صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ بار دوم 1979 صفحہ 191

(۵۳) تلاش وتوازن ڈاکٹر قمر رئیس ادارہ خرم پبلیکیشنز دہلی باراول 1968 ص 62
(۵۴) ترقی ادب بحوالہ علی سردار جعفری، انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڑھ باردوم 1957 ص 199
(۵۵) The Modern writer and his world, G.S Fraser ,Bombay 1961
(۵۶) بیسویں صدی میں اردو ناول، یوسف سرمت نیشنل بکڈپو مچھلی مکان حیدرآباد صفحہ 400-401
(۵۷) نیاادب، کشن پرشاد کول انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی 1949 صفحہ 202
(۵۸) Fifty years of English literature, R.A Scott James London-1995 P-154
(۵۹) Stream of consciousnegs in the Modern Novel Robert Humphery U.S.A. 1962 P-63
(۶۰) پریم چند ایک وویچن، ڈاکٹر اندرناتھ مدان صفحہ 74
(۶۱) The World Ten Greatest Novelist, W. Somerset Maugham. New York 1950-P15
(۶۲) C.M.W. Tilyard's The Epic strain in English Novel London 1958 P-15
(۶۳) The structure of the Novel-Edwin Muir-London1963-P-97
(۶۴) لیلیٰ کے خطوط، قاضی عبدالغفار، خدابخش لائبریری ایڈیشن 1991 سرورق
(۶۵) لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر امیر عارفی دہلی اشاعت اول 1996 ص 11
(۶۶) مجنوں کی ڈائری'' قاضی عبدالغفار صفحہ 147
(۶۷) لندن کی ایک رات'' سجاد ظہیر دیباچہ صفحہ 7

(۶۸)مطالعہ اور تنقید، اختر انصاری ص257

Technique in fiction P-13(۶۹)

A critical survey of the development of Urdu Novel & (۷۰)
short stories P-1107

Stream of consciousness, A story of literary Method (۷۱)
P-35

Stream of consciousness, A study in literary method (۷۲)
P-99

(۷۳)اردو ناول کی تاریخ و تنقید ص333

(۷۴)ترقی پسند ادب: عزیز احمد صفحہ 174

(۷۵)شخصیات اور واقعات جنہوں نے مجھے متاثر کیا: کرشن چندر ص141-140

باب سوم

باب سوم

مختلف ادبی تحریکات اور اردو ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات

۱- رومانیت

۲- ترقی پسند تحریک

۳- جدیدیت

۴- مابعد جدیدت

مختلف ادبی تحریکات اور اردو ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات

سب سے پہلے ارسطو نے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ ادب زندگی کی نقل پیش کرتا ہے۔ادب زندگی کا آئینہ ہے اور اس میں ہمیں اپنے گردو پیش کی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔آج تقریباً ۲۲ صدیاں گزر جانے کے بعد بھی ادب کے ناقدین اور ادب کو شعوری طور پر تخلیق کرنے والے ادیب اس مفروضے کو صحیح ثابت کرنے میں سرگرم عمل ہیں۔اگر عالمی ادب کی تاریخ کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ جوں جوں انسان کے ادراک اور حقیقت کے اندازہ میں فرق آتا گیا، ویسے ہی ویسے ادب کی تخلیق اور اسکے اسالیب کے بارے میں نقطہ نظر بدلتا گیا۔جب انسان نے مذہب کی شکل میں ایک نظام حیات و کائنات کا شعور حاصل کیا تو ادب کو مابعدالطبیعاتی مسائل سے منسلک سمجھا جانے لگا۔اخلاقی اقدار متعین ہونے کے ساتھ ادب کو اخلاقی مقصدیت کا تابع خیال کیا جانے لگا۔دور تعقل کے ساتھ ساتھ ادب کو منطق اور ممکنات کی حدود میں قید کیا جانے لگا اور تخیل آفرینی، مبالغے اور فینٹاسی کو خلاف عقل قرار دیکر خیر باد کہہ دیا گیا۔سائنسی مادّیت نے اوہام، قیاسات اور تمثیلیت کو ادب کی قلمرو سے حکم سفر سنا دیا میکانکی فتوحات کے زیر اثر انسانی زندگی اور اس کے عوامل کو پوری طرح مادّی اسباب کی زنجیر میں جکڑا جانے لگا۔تاریخی جبریت کے نظریے نے انسان کو مزید بے دست و پا بنا کر پیش کیا اور ادب میں انسانی کردار کو تاریخی حصار میں مقید کر دیا گیا۔اور لاشعوری نفسیات نے انسانی افعال کو لاشعوری محرکات سے منسلک کر کے پیش کیا اور ادب لاشعوری دھندلکوں میں غوطہ زن ہونے لگا تب ہی انسانی معاشرہ پر معاشی نظام کی بالا دستی کو تسلیم کیا گیا اور سماجی حقیقت نگاری ادیب کا فرض بن گئی۔اسی دوران زندگی کی بے ترتیبی، لایعنیت اور انتشار کے احساس نے ہراساں کرنا شروع کیا اور اس سراسیمگی کا اظہار ادب کا مقدر ٹھہرا۔حقیقت کے ادراک کا یہ سفر یہیں ختم نہیں ہو جاتا بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ زندگی کی حقیقت کے بارے میں انسانی شعور میں نئے گوشوں اور نئی سمتوں کا برابر اضافہ ہو رہا ہے۔

ادب چونکہ تہذیب و تمدن کا ترجمان اور انسانی جذبات و خیالات کا مظہر ہے۔اس لئے

انسانی زندگی کے تغیرات کا اثر براہ راست فوراً ادب پر پڑتا ہے اور یہاں سے اس تبدیلی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ دراصل یہی تبدیلیاں حیات انسانی اور ادب وفن کو ارتقاء کی منزل لے چلتی ہیں۔ ادب چونکہ ایک سماجی تخلیقی عمل ہے اس لئے اس کے آئینے میں ہر عہد اور ہر سماج کے خدوخال نظر آتے ہیں۔ حالانکہ ناول کے ارتقاء کی ابتدائی کڑیاں داستان گوئی سے وابستہ ہیں۔ لیکن وہ دنیا کے سیاسی، سماجی اور معاشی انقلاب ہی تھے جنہوں نے انسانی ادب کو تقویت، گریز وفرار اور تفریح وعیش کے عناصر کے حصار سے نکالکر اسے جد و جہد حقیقت پسندی اور عملی تحریک کے دائرے میں داخل کیا۔ ناول کا فن حقیقت زندگی کا فن ہے جس طرح انسانی زندگی آلام ومصائب اور اطمینان ومسرت کے متعدد مرحلوں سے گزرتی ہے اسی طرح ناول کے واقعات بھی رنگا رنگ مرحلوں کو طے کرتے ہیں۔ زندگی کی وسعت بھی اس میں ہوتی ہے اور زندگی کا انتشار وسکون بھی ان میں داخل ہے۔ اصل میں یہ تبدیلی ناول نگاروں کے نقطہ نظر کی غماز ہے۔ کیونکہ وہ تمام سماجی سیاسی، مذہبی اور تعلیمی تحریکیں جو ۱۸۵۷ء سے پہلے یا اس کے بعد شروع ہوئیں وہ آگے چلکر کامیابی کی صورت میں ظاہر ہو رہی تھیں۔

یوں تو ہندوستانیوں میں سیاسی وقومی بیداری کا آغاز بہت پہلے ہو چکا تھا اور اس سلسلے میں شاہ ولی اللہ کی سیاسی تحریک، تحریک سرسید وحالی کی اصلاحی تحریک جو کہ اردو ادب کی بڑی اہم کروٹ تھی۔ لیکن اردو ادب کی وہ تحریکیں جو خالص مغربی بلکہ انگریزی ادب سے براہ راست اردو ادب اور بالخصوص اردو ناول پر اثر انداز ہوئیں وہ تحریکیں اردو میں رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت اور مابعد جدیدیت ہیں ان تحریکوں کے پس پشت جو محرکات کارفرماں رہے ان کو سمجھے بغیر چارہ نہیں یہاں ہم قدرے تفصیل کے ساتھ انکا ذکر کریں گے۔

رومانیت

کلاسیکیت، رومانیت اور حقیقت پسندی، ان تینوں لفظوں میں یوروپ کے فن کی کئی صدیوں کی سرگذشت پوشیدہ ہے۔ کلاسیکیت نے انسانی زندگی اور اس کے تمام ترشعبوں کے اصول وضوابط ترتیب دئے۔ حسن جمالیات، فن اور زندگی کے محوروں کا پتہ لگایا اور ان محوروں کے پیش نظر حتمی طور پر دستور بنائے۔ رفتہ رفتہ ان اصولوں اور ضابطوں کو فن جمالیات اور زندگی کا نعم البدل سمجھ لیا گیا

ڈرامے کی جمالیاتی تکمیل کا راز یہ طے پایا کہ اس میں مقام، وقت اور عمل کی وحدت ثلاثہ پائی جائے۔ نظم میں ''طریقۂ راسخۂ قدماء'' کی پیروی کرنا۔ موضوع، طرز بیان، تشبیہ واستعارے اور زبان کے سلسلے میں یونانی نمونوں کی تقلید معیاری سمجھی گئی۔ بلاشبہ اس طرز فکر اور ترتیب نے زندگی اور فن میں کارنامے انجام دئے کلاسیکی مجسموں نے یونانی شہ پارے، وانٹیز کی عظیم شخصیت، جانسن کی محشر خیال ذات اور سُوفٹ کی اعلیٰ مطائبت پیش کی۔ کلاسیکیت عقلیت کا نشان تھی اصول پرستی اور ترتیب کی قائل تھی۔ اس نے زندگی اور اس کے حسن کو چند گنے چنے محدود دائروں میں اسیر کرلیا تھا۔ اس کی پرواز محدود تھی اور اسکی فکر میانہ روی اور اعتدال کو کسی لمحے ہاتھ سے نہیں جانے دیتی تھی الہٰذا عقلیت، اصول پرستی، تقلید اور میانہ روی کلاسیکیت کی بنیادی قدریں بن گئیں۔

رومانیت اس اصول پرستی، عقلیت اور میانہ روی کے خلاف صاعقہ بردوش بغاوت ہے، کلاسیکی انسان دنیا، اس کی زندگی اور حسن کو جن خانوں میں بانٹ کر اور اصولوں میں تقسیم کر کے مطمئن ہو گیا تھا۔ رومانیت نے اس پر ایک کاری ضرب لگائی یہ تحریک صرف چند سر پھرے نوجوانوں کا جذباتی اُبال نہیں تھی بلکہ ایک اقتصادی، سیاسی اور مجلسی نظام کا نتیجہ تھی۔ یہ نظام ان پرانے اصولوں کا پوری طرح پابند رہنے کو تیار نہیں تھا۔ جنہیں ایک تغیر پذیر سماج میں تغیر دشمن جاگیردارانہ ہاتھوں نے تعمیر کیا ہو، انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب کی خاموش قوتیں نئی زندگی کی بساط بچھا رہی تھیں، اصول وضوابط کے خاکے بے جان ہو رہے تھے اور زمانہ نئے اصول مانگ رہا تھا، پرانے دستور کی گرفت نئی حقیقتوں کے لئے مفلوج کن تھی اور انسانیت کے ہاتھ کا ہتھیار ہونے کے بجائے اس کی زنجیر بن گئی تھی۔ اس لحاظ سے ہربرٹ ریڈ نے کلاسیکت کو سیاسی استبداد اور ظلم کا ذہنی شریک کار قرار دیا ہے اور لکھا ہے:

''جہاں کہیں زمین شہیدوں کے خون سے سرخ ہوگی یقیناً اسی جگہ پر یا تو کلاسیکی طرز تعمیر کا عظیم ستون نصب ملیگا یا شاید کلاسیکی دیوی منروا کا مجسمہ (۱)

کلاسیکت عقل اور فکر محض کے بل پر انسانی جذبات کو کچل ڈالنا چاہتی تھی اور جذبات کی ان گنت لاشوں پر بے روح سانچوں اور جامد اصولوں کی عظمت کا مینار تعمیر کرنا چاہتی تھی۔ اس حد تک رومانیت یقیناً انقلابی تحریک کی حیثیت سے شروع ہوئی رومانیت محض فرار نہیں تھی بلکہ بدلے ہوئے

حالات میں کائنات کی ایک نئی قدروں کی بازیافت تھی۔اس میں صرف پرانے اصولوں سے سرتابی ہی نہیں تھی بلکہ ان معیاروں اور ترتیب کو رد کرنے کی کوشش تھی جس سے یہ جامد اصول تراشے اور مسلط کئے جاتے ہیں اسلئے ہر اس تحریک کو رومانیت سے وابستہ کر دیا گیا، جو''طریقۂ راسخۂ قدماء'' سے الگ ہوا اور نئی قدروں کی بازیافت کا حوصلہ رکھتی ہو۔ بارزن نے اسی تصور کے پیش نظر حقیقت پسندی، نیچرل ازم، سوریلزم اور اظہاریت کو رومانویت کی مختلف شکلیں قرار دیا ہے اور ریڈ اور بیوتان (Boeton) نے بڑی شدومد کے ساتھ سوریلزم کو اعلیٰ رومانیت کا لقب دیا ہے۔

رومان کا لفظ''رومانس'' سے نکلا ہے اور رومانس، زبانوں میں اس قسم کی کہانیوں پر اس کا اطلاق ہوتا تھا جو انتہائی آراستہ اور پرشکوہ پس منظر کے ساتھ عشق ومحبت کی ایسی داستانیں سنائی تھیں جو عام طور پر دورِ وسطیٰ کے جنگ جُو اور خطرات پسند نوجوانوں کے مہمات سے متعلق ہوتی تھیں اور اس طرح اس لفظ سے تین خاص مفہوم وابستہ ہو گئے۔

(۱) عشق ومحبت سے متعلق تمام چیزوں کو رومانوی کہا جانے لگا۔

(۲) غیر معمولی آراستگی، شان وشکوہ، آرائش، فراوانی اور محاکاتی تفصیل پسندی کو رومانوی کہنے لگے۔

(۳) عہدِ وسطیٰ سے وابستہ تمام چیزوں سے لگاؤ اور قدامت پسندی اور ماضی پرستی کو رومانوی کا لقب دیا گیا۔ ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے ۱۷۸۱ء میں وارٹن اور ہرڈ نے یہ لفظ استعمال کیا(۲) اور اس کے بعد گوئٹے اور شلر نے ۱۸۰۲ء میں ادبیات کے سلسلے میں اس کا اطلاق کرنا شروع کیا لیکن شلیگل اور مادام ڈی اسٹائل نے اسے ایک اصطلاح کی شکل میں رائج کیا۔(۳)

اسی طرح یہ لفظ جو پہلے زبان کا نام تھا۔ اس کے بعد اس زبان کے مخصوص ادبیات اور داستانوں کا لقب بنا پھر ادب میں ماورائیت، آراستگی، عہدِ وسطیٰ کی قدروں کو نمائندگی کرنے لگا اور آہستہ آہستہ ادب کے ایک مخصوص مزاج کا مظہر بن گیا۔

رُوسو کی اس عظیم آواز کو رومانیت کا مطلع کہا جاتا ہے۔

"Man is born free, But every where he is in chain"

''انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو وہ پابہ زنجیر ہے''۔(معاہدہ عمران)

رُوسو نے انسان کی آزادی کا ادّعا اور ایک نئے دور کا آغاز کیا جہاں انسان اصولوں اور

کائنات کے ضابطوں کے لئے نہیں ہے بلکہ کائنات خود انسان کے لئے ہے، وہ شہنشاہ ہے جو اصولوں کو روندتا، ضابطوں کو ٹھکراتا اور فارمولوں کو اچھالتا، نئی ترتیب اور نئے شعور کے ساتھ بڑھ رہا ہے۔یہ اس انسان اعظم کا جلوس تھا جسکی گونج ہمیں سفاکلس کی زبانی انٹی گنی کے انسانی عظمت کے رجزیں سنائی دیتی ہے۔اس کی زندگی مسلمہ اخلاقی قدروں کے خلاف ایک طاقتور احتجاج ہے۔

لیکن روسو کا میدان سیاست اور عمرانیات سے آگے نہیں بڑھا۔ادب میں ان جدید رجحانات کی ابتدا بعد کے ادیبوں نے کی اور دھیرے دھیرے اصول وضوابط کے پرانے سانچوں سے سرتابی کی ایک نئی روایت پیدا ہوگئی۔کلاسکیت نے انسانی عقل کو محاکے کی طاقت دی تھی کلاسیکی انسان عقل کے سوا اور کسی قدر کا قائل نہیں جو استدلال اور اصول کے سانچے میں ڈھلنا چاہے اس کے نزدیک دل وہ شے ہے جس پر قابو پایا جاتا ہے۔کلاسیکی عقل پرست گویا افلاطون کے اس رتھ بان کی مثل ہے جس کے ہاتھ میں دوسرکش اور صاعقہ پا گھوڑوں کی لگام ہے۔ایک عقلیت کی طرف لے جانا چاہتا ہے اور دوسرا جذبات کی فضاؤں پر وار کرنے کا آرزومند ہے۔

رومانوی انسان نے محسوس کیا کہ انسانی جذبات عقل کے تابع وفرمان اور مطلق اصولوں کے زیرنگیں نہیں رہ سکتے۔اور کوئی طاقت ہے جو کلاسیکی عقلیت پرستی سے سرتابی کرتی ہے۔اصول پرستی اور سمجھ بوجھ کے پرانے سانچوں کے آگے سرنہیں جھکاتی یہ جان بوجھ کر بھی کہ عقل کا فرمان یہی ہے اور اس کی سرتابی کی سزا موت ہے۔عشق اور جنون آتش نمرود میں بے ڈھڑک کودپڑنے کے لئے بے قرار ہے۔رومانوی انسان کے سامنے تشکیک کے پہلے سائے منڈلائے کہیں ایسا تو نہیں کلاسکیت جسے شجر ممنوعہ قرار دیتی ہے وہی اصل زندگی ہو اور جن اصولوں کو اس بھڑکیلے اور شوخ وشنگ رنگوں میں پیش کیا جاتا ہے وہ محض اس کی بے روح پرچھائیاں اور بے جان لاشیں کہیں ہم بوئے پیراہن پر مطمئن ہوکر یوسف کو بھیڑیوں کے حوالے تو نہیں کر رہے ہیں۔کیا جذبات پر عقل کا یہ استیصالی قبضہ، یہ احتساب اور سینسر درست ہے۔ہڈیکارٹ نے سب سے پہلے اس کا جواب نفی میں دیا اور روسو نے زیادہ صفائی اور یقین سے کہا:-

جذبات کو اچھے اور برے دوخانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔چند وجوہات کو سراہنا اور دوسرے قسم کے جذبات کی ممانعت اور ان پر پابندی لگانا غلط ہے۔تمام تر جذبات اعلیٰ اور اچھے میں

بشرطیکہ انسان ان پر قابو رکھ سکے اور تمام تر برے ہیں۔اگر انسان انکا غلام ہو جائے۔(۴)

(Teatiscon Passion)روسو نے عقل اور استدلال کا تجزیہ کرتے ہوئے صاف الفاظ میں بتایا کہ ادراک اور جذبات میں کوئی تضاد نہیں دونوں ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہوتے۔روسو نے اس کی آگے چلکر اس طرح وضاحت کی۔

''انسانی ادراک بڑی حد تک جذبات کا منت کش ہے اور کسی طرح جذبات عقل کے محتاج ہیں دونوں ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتے۔جذبات پر اگر کوئی معقول پابندی ہو سکتی ہے تو وہ دوسرے اعلیٰ تر جذبات ہی کی ہو سکتی ہے''۔(۵)

رُوسو کی اس تحقیق کو کانٹ کی عشق محض کی تنقید اور ہنری جیمس کی تحقیقات نے بھی بعد کو یہ تسلیم کیا کہ انسان کے ذہن میں مختلف خیالات اور جذبات ہوتے ہیں اور جس خیال پر انسان زیادہ استقلال سے اور زیادہ دیر تک متوجہ رہ سکے وہی اس کا خیال ہوتا ہے۔اسی لئے جس چیز کو ہم خیال یا استدلال کہتے ہیں وہ اس وقت تک وجود میں نہیں آتا جب تک کافی عرصے تک اس پر توجہ مرکوز نہ کی جائے اور توجہ بغیر جذبے کے ممکن نہیں۔(۶)

ایک رومانوی مفکر کے نزدیک احساسات و جذبات ہی کے ذریعے حقیقت تک رسائی ہو سکتی ہے۔اسپنوزا بطشے، برگساں سے لیکر فرائڈ اور ولیم جیمس تک سارے فلسفی اور مفکر اس بات کا بار بار اعادہ کرتے آئے ہیں کہ دراصل جذبات کو اس قدر حقیر نہیں سمجھا جا سکتا جتنا کہ ہماری میکانکی سائنس سمجھتی رہی۔

رومانوی ادیب کے نزدیک عقل محض چیزوں کی ظاہری شکل وصورت اور ترتیب سمجھنے میں مدد دیتی ہے لیکن ان کی ماہیت تک نہیں پہونچنے دیتی ہمیں اس میں ماروائی حقیقت کا پرتو نہیں دکھائی دیتا جو انکے اندر ایک نئی تابنا کی پیدا کرتی ہے۔اس کے نزدیک عقل چراغ راہ گذر سے زیادہ نہیں اور جذبات اور وجدان ہی وہ آگ پیدا کرتے ہیں جو کائنات کو نئے اجالوں سے روشناس کرتی ہے۔عقل کی رسائی حقیقت کے محض ایک جزو تک ہوتی ہے اور اس لحاظ سے وہ اس کے اصول و ضوابط بتاتی ہے حسن کو قاعدوں اور زاویوں میں اسیر کرتی ہے اور اصل روح کو فراموش کر دیتی ہے۔ مسلمہ اصولوں ہی سے نہیں عام طرز زندگی سے انحراف کرنے اور جذبات کو پوری آزادی

دینے کی مثال خود رومانوی ادیبوں اور شاعروں کی زندگی پیش کرتی ہے۔ یہاں جانسن کی زندگی کا تو ازن ہے نہ سقراط کی طرح اپنے اپنے پر مکمل اختیار کا دعویٰ۔ رومانوی ادیب کی زندگی مطالعے، کام اور آرام کے خانوں میں بٹی ہوئی نہیں بلکہ وہ ایک طوفانی اضطرار ہے جو کبھی بے پناہ محبت میں غرق ہے اور کبھی خون جگر سے سرراہ گزر چراغ جلاتا گزر رہا ہے۔

پشکن جس نے ۳۰ رسال کے عرصے میں ۱۵۰ ر معاشقے کئے اور ماسکو کی حسینہ سے شادی کی اور اسی کی خاطر ایک رقیب سے لڑتا ہوا مارا گیا۔ دستاوسکی کی زندگی جو سائبریا کے۔ میدانوں میں سزا کاٹتے گزری اور بقیہ پیرس کے قمار خانوں میں بڑی رقمیں ہارتے گزری کہیں پی۔ بی۔ شیلی کی طرح معصوم فرشتہ صفت ہے جو خلد میں اپنے نورانی پر پھڑ پھڑاتا ہے کہیں وہ جان کیٹس ہے جو حسن اور حقیقت کے آہنگ کی تلاش میں رومانوی افسردگی اور داخلی گداز کی موہوم راہوں پر بھٹکتا پھرتا ہے۔ کہیں بائرن کی طرح انفرادیت اور شباب کا برق ورعد بنکر یونان کی وادیوں میں آزادی کی دیوی کو کھوجتا ہے، کلاسیکی شخصیت اور ماضی کی دنیاؤں میں آوارہ گھومتا ہے اخلاق کے اصولوں کو توڑتا جنس اور اسکی پابندیوں کو ٹھکراتا ہے۔ حتیٰ کہ ورڈز ورتھ کی زندگی خفیہ رومانوں اور ناجائز اولاد کی معتبر روایتوں سے معمور ہے۔ بودلیئر کی شکل میں حقیقتوں کے مقابلے میں مجسم احتجاج ہے جس کا حیرتناک اور مریضانہ شباب ''گناہ کے پھول'' چنتے چنتے گزرا نطشے کا جنون ہے جو برق سے زیادہ تند اور سیماب سے زیادہ بے قرار ہے۔

یہ فہرست نا تمام ہے مگر اس سے یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ رومانوی ادیب نے کلاسکیت کے توازن اور میانہ روی کے برعکس انتہا پسندی اور جذبات کی فراوانی پر زور دیا۔ اسے جذبۂ بیباک سے عشق ہے، اس کا آدرش توازن اور زندگی سے سمجھوتہ کرنا نہیں جانتا وہ میانہ روی سے بیزار ہے اور طاقت وعظمت اس کے محبوب موضوع ہیں۔ طاقت اور عظمت کا جو تصور اس کی تصانیف میں ملتا ہے وہ بے پروا اور سماجی قیود کو روندڈالنے والے ہیرو کا تصور ہے جو کبھی رند کبھی متشکک، کبھی باغی مجاہد اور کبھی عاشق لاابالی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ کبھی ازمنۂ گزشتہ کی شان وشوکت کی تاریخ کی طرف مراجعت کرتا ہے اور کبھی خیالی دنیا بسا کر ضوبر کے سایوں میں حسن ومحبت کے گیت چھیڑتا ہے۔

رومانویت نے ہر جذبہ کو اسکی انتہائی شکل میں پسند کیا قوت جواب کے مجسمے تراشے انہیں

تابنا کی اور تابندگی کے پرچم عطا کئے کبھی انسان کامل کے خواب دیکھے تو کبھی مافوق البشر کی تصویر سے اپنے آئینے خانے سجائے، کبھی مشیت کے آگے مجبور انسان کی افسردگی اور کرب کو اختیار کیا کبھی کلوپٹرا کے حسن اور سینٹ اگنیز کی شام کے تقدس میں کھو گئے تو کبھی اہرمن کی باغیانہ سرکشی اور ڈال ژوان کی آلودگی اور گناہ اور معصومیت کے نغمے گائے، وہ غیر معمولی احساسات کا انسان ہے جس کے شوق کی بلندی لا انتہا ہے اور جس کی ہمت بے پایاں اسی لئے ایک نقاد نے رومانویت کو cult of Energy کہا ہے رومانویت نے آزادی کا نام لیا تو مروجہ اصولوں کو توڑ کر نئے اصولوں کو تعبیر سے زیادہ مزاج فطرت کی طرف واپسی اور جذبے کی بے لاگ پرستش پر زور دیا۔ انقلاب کا نام لیا تو انسانیت کی تمامتر مذہبی اور اخلاقی قدروں کو شکست و ریخت ضروری سمجھی۔

رومانویت ہمیں اقبال کی اصطلاح میں ایسی خودی کی یاد دلاتی ہے جو اطاعت نفس سے آشنا نہیں اور اسی لئے رومانویت کا جہاں فرد کا جہان ہے جماعت کی حیثیت یا تو ضمنی ہے یا سرے سے مفقود ہے۔ یونانی فلسفے نے انسان کو تمام اشیاء کا معیار قرار دیا تھا۔ رومانویت نے اسی معیار کو بدلا پرانے اصولوں سے بغاوت کر کے ان کی لامحدود جذباتیت نے فرد کو نئی اہمیت دی اسی لئے ان کے کلام میں داخلیت، تغزل اور انفرادیت کی افراط ہے۔ جس بیباک عظمت اور جبروت کے ساتھ رومانوی ادیبوں نے ''میں'' کا لفظ استعمال کیا اس طرح صدیوں سے استعمال نہیں ہوا تھا۔ برنارڈ شا نے ایک جگہ لکھا ہے:-

''عقلمند آدمی وہ ہے جو اپنے کو دنیا کے سانچے میں ڈھال لیتا ہے اور بیوقوف وہ ہے جو دنیا کو اپنے سانچے میں ڈھالنا چاہتا ہے اور اسی لئے بیوقوف آدمی ہی دنیا کے ارتقاء میں کار آمد ثابت ہوتے ہیں اور اس کی ترقی میں مدد کرتے ہیں'' (۷)

رومانیت اسی طاقتور انا، اور زبردست خودی کی مظہر ہے جو پرانے مسلمات کو رد کرتی ہے اور دنیا کو اپنے جذب و شوق کے سانچے میں ڈھالتی ہے۔ کائنات کی یہ قدریں اور یہ نظام بڑا ہی سخت اور بے رحم ہے لہٰذا قدم قدم پر جذب و شوق کے یہ بلبلے ٹوٹتے ہیں اور یہ رنگ محل شکست ہوئے ہیں اور رومانوی ادیب ان شکستوں پر بھی اپنے خوابستان کو نہیں چھوڑتا اور اپنے کو دنیا کے سانچے میں ڈھالنے کے بجائے ان شکستوں کا عادی ہو جاتا ہے۔ ایک غیر معمولی اداسی اور کرب کو سینے سے لگا

لیتا ہے اسی میں حسن محبوب کے سیال تصور کی لذت لینے لگتا ہے۔

اس رومانوی کرب اور خود گزاری کی سب سے اچھی مثال گوئٹے کا ناول ''ورتھر کی داستان غم'' ہے جو خود کو جلاتا ہے اور جلنے ہی کو حاصل زندگی سمجھتا ہے اپنے کو دکھ دیتا ہے اور اس میں لذت لیتا ہے جذبات کا پرستار ہے اور یہ سمجھ کر بھی کہ وہ جو کچھ کر رہا ہے غلط ہے اپنے جذبات پر قابو نہیں رکھ سکتا۔(۸)

رومانوی ادیبوں نے اداسی درد اور کرب کو اپنی شخصیت کا جوہر بنالیا ان کے نزدیک زندگی کا کوئی پہلو بھی درد اور اداسی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا خود موت کی آرزو کرتا ہے کہیں جواں مرگی کو مبارک بتاتا ہے۔ زندگی درد ہے انسانی جذبے اور حقیقت کے درمیان ایک مسلسل جنگ ہے اور اس کے زخموں کو وہ پھول سمجھ کر چومتا ہے۔ اور اسی میں زندگی کا کیف اور حسن محسوس کرتا ہے۔

چونکہ رومانویت افراط اور جذباتی انتہا پسندی کی قائل تھی لہٰذا اس درد و کرب کو بھی رومانوی ادیبوں نے معراج تک پہونچا دیا، کچھ نے اس کے اسباب تلاش کرنے کی کوشش کی کچھ نے اسے تصوفانہ خوش مزاجی سے اپنالیا۔ جو لوگ علاج ڈھونڈھنے نکلے انہوں نے انسانیت کو قبل تہذیب کے اس دور میں لوٹ چلنے کا مشورہ دیا جہاں جذبات کو آسودہ ہونے کا موقع ملے۔ عقل اور تہذیب کی گرفت موجود نہ ہو اور زندگی سادہ اور آسان ہو چرواہوں کے گیت اور الغوزوں کی موسیقی کی طرح لطیف ہو اور حسین اور الہڑ کنواریوں کے لب و عارض کی حکایتوں میں گزر جائے۔

ان چند جملوں میں ہمیں رومانوی ذہن کے کچھ رجحانات کا پتہ چلتا ہے۔ جذباتی آسودگی کی خواہش انہیں تصورات کی دنیا میں محو ہونے پر آمادہ کرتی ہے۔ وہ ایک ماورائی دھند میں کھو جاتے ہیں اور ستاروں پر اتنی دیر نظریں جماتے ہیں کہ کرۂ ارض فراموش ہو جاتا ہے، تہذیب کے شکنجوں سے تنگ آ کر نیچر کی پرستش کرتے ہیں، اور سادگی اور معصومیت کے گیت گاتے ہیں۔ جہاں انسان کی پرداخت تمام تر عقل اور علم کے نہیں فطرت اور جذبات کے ہاتھ میں ہو، فطرت پرستی کے اسی جذبہ نے ماضی اور اس کے اساطیر سے عقیدت کو بیدار کیا۔ جس طرح انسان اپنے بچپن کو عزیز رکھتا ہے اس کی حسین یادوں کو سینے سے لگاتا ہے اور ناخوشگوار باتیں بھول جاتا ہے اسی طرح رومان نگاروں نے ماضی کے اساطیر کو بڑی عقیدت سے اجاگر کیا۔ ماضی سے یہ وابستگی نئی صورتوں میں ظاہر

ہوئی، کہیں قدیم ہیرو اور عہد رفتہ کے کرداروں اور داستانوں کی صورت کہیں قدیم تاریخ سے دل بستگی کی صورت میں۔

قدیم تاریخ اور پرانے کرداروں سے وابستگی کی بھی ایک وجہ تھی، رومانوی کردار اپنے جذبات کی آسودگی کا راستہ نہ پا کر عام تصور میں ایسے کرداروں کی تلاش کرتا تھا جو اپنے جذبات کو آسودہ کرنے پر قادر ہوں اور جنہوں نے دنیا سے ہار ماننے کے بجائے دنیا کو شکست دیکر اپنی آرزوئیں پوری کی ہوں اسی لئے رومانوی ادیب مافوق البشری کرداروں کی چمک دمک سے متاثر ہوئے ہیں۔انہوں نے اسی لئے عہد قدیم کی تاریخ سے اپنا رشتہ استوار کیا، قوت اور جبروت کے زمرے گائے۔اسی جذبے کے ماتحت ان کی وطن پرستی اور آزادی کے جذبات جاگے، انکا وطن سارے پابندیوں سے آزاد ہو اور انسان جذباتی آسودگی پا سکے۔یہی انکا خواب تھا۔اس جوش میں کچھ لوگوں نے طاقت اور جبروت کے فسطائی رجحان سے رشتہ جوڑا۔اور کچھ نے انقلاب کی خواہش ، آزادی، مساوات اور اخوت سے ظاہر ہے کہ یہ انقلاب عمرانی اور سائنٹفک نظریے کے بجائے ایک جذباتی آرزومندی کا نشان ہے آزادی ان کے نزدیک ہر قسم کی پابندی سے بے نیاز ہے وہ ضروریات اور حقائق کا ادراک نہیں انکی تکمیل ہے۔

فکر کی تبدیلی نے ہیئت پر بھی اثر ڈالا اور رومانویت نے کلاسیکی سانچوں میں بھی اپنا تصرف کیا اس نے قدیم اصولوں کی بجائے نئے معیار ڈھالے۔ترنم کے نئے اسالیب تراشے، موسیقی میں نئے تربیت تلاش کی۔ناول، کہانی ڈرامے میں ''طریقہ راسخہ قدماء'' سے تجاوز کیا اور موضوع اور مواد کی بغاوت کو ہیئت میں بھی عام کر دیا۔

رومانوی فکر کے ان راستوں کی طرف مختصر اشارہ کرنا اس لئے ضروری تھا کہ اردو ادب کی رومانوی تحریک کم و بیش ان تمام جذبات اور میلانات کی آئینہ دار رہی ہے اور جب تک جذبات و میلانات کے اس تنوع میں ایک فکری آہنگ محسوس نہ کیا جائے اس وقت تک کسی ادبی تحریک کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔

اردو ادب میں رومانوی تحریک کی روایت کیا ہے کیا یہاں بھی یونانی اصولوں اور وحدت ثلاثہ کے خلاف۔بغاوت ہوئی؟ آخر یہاں کونسی کلاسیکی قدریں تھیں جنکی گرفت ہمارے نئے ادبی

شعور پر کابوس کی طرح سوار تھی؟ کیا حقیقتاً اردو میں رومانوی تحریک کا کوئی وجود ہے؟

ان سوالوں کا جواب اول شعور کی تاریخ کے پاس ہے اس سے ہرگز یہ مراد نہیں ہے کہ اردو میں رومانوی تحریک نے مغربی تحریک کے قدم بقدم سفر کیا یا مغربی رومانیت کے اجزائے ترکیبی اور اس کے نشو ونما کا کوئی ہو بہو خاکہ ہمیں اردو میں مل سکتا ہے، اگر ہم رومانویت کو محض ایک مخصوص ضابطہ سمجھنے کے بجائے اسے ایک زاویہ نظر سمجھتے ہیں تو ہمارے سامنے غور و فکر کے نئے راستے کھلتے ہیں۔

اردو ادب میں ایک کلاسیکی روایت کا وجود رہا ہے بلا واسطہ یہاں کی پرداختہ نہ سہی لیکن ہندوستان میں ادبی ورثے کی روح بنی رہی ہے۔ اردو شاعری میں غزل اور اس کے مختلف ادوار کو لیجئے غزل کے بارے میں جو جامد اور واضح ضابطہ لکھنؤ کے دبستان نے اختیار کیا تھا اسکی گرفت یقیناً بہت سخت تھی۔ نثر میں مرزا رجب علی بیگ سرؔور کا فسانہ عجائب قدیم داستانیں انکی مسجع اور مرصع عبارت بھی قاعدے اور اصول سے خالی نہ تھی ''دریائے لطافت'' سے لیکر ''انشائے سرور'' تک کافی لمبا عرصہ ہے لیکن اس عرصے میں گویا بے روح اصول پرستی اپنی منزلیں طے کر رہی تھی۔ رومانوی تحریک اس بے نمکی کے خلاف احتجاج کی شکل میں سامنے آئی اردو ادب میں رومانوی تحریک کو کوئی غیر متوقع وسائل سے مدد ملی اس سلسلے میں ٹیگور کی ماورائیت، اقبال کی روایت شکنی اور ابوالکلام کی انفرادیت خاص طور پر قابل توجہ ہیں۔

رومانی تحریک کے ارتقاء کی داستان بیان کرنا اس لئے بھی ضروری ہے کیونکہ اس کے ماخذ سے جدید ادبی ذہن نے بہت کچھ مستعار لیا ہے اور اس میراث کے محاسن و معائب کا ادراک رومانوی تحریک کی اہمیت سمجھے بغیر نہیں کیا جاسکتا ہے۔

رومانوی تحریک ایک نئے عہد کی اشاریہ تھی، اس نے واضح طور پر یہ ثابت کر دیا کہ وہ نئی نسل جس کے خواب اور اندیشے سرسیؔد اور حالؔی کے زیر اثر پروان چڑھے تھے اب ادبی طور پر برسر میدان آ گئی تھی۔ سرسید اور انکے ساتھیوں کے زیر اثر ادب نے جو ایک مصلحانہ روش اختیار کی تھی اور اسے محدود معنوں میں سماجی اصلاح کا ذریعہ قرار دیا تھا نئی نسل اس مصلحانہ روش سے مطمئن نہیں تھی اسے ایک وسیع تر میدان کی ضرورت تھی۔

انہوں نے صرف انگریزی ادبیات اور مغربی قدروں کی تقلید ہی نہیں سیکھی تھی بلکہ مغرب

سے عزت نفس، خودداری اور آزادی کے سبق بھی لئے تھے۔ وہ تصورات بھی مستعار لئے تھے جنہوں نے مغرب کو ہلا کر رکھ دیا تھا، اس نئی نسل کے پاس نئے آدرش اور نئے خواب تھے لیکن ان خوابوں کی تکمیل کے ذرائع بہت کم تھے۔

متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ نوجوان کو پہلی بار پوری شدت کے ساتھ اپنی انفرادی شخصیت کا احساس ہوا تھا۔ اس نے نئی امنگوں اور تازہ حوصلوں کے لئے ہندوستانی سماج میں جگہ نکالنا چاہی جو اسے مغرب سے متاثر ہونے پر ملے تھے۔ یہ خواب اور آرزوئیں طرح طرح کی تھیں۔ ان میں عشق و محبت کی آزادی کے خواب تھے اور چونکہ یہ خواب ایک ایسے جاگیردارانہ سماج میں دیکھے گئے تھے جہاں محبت خاندان کی مصلحتوں کے تابع تھی اور ازدواجی زندگی فرد کا معاملہ ہونے کے بجائے خاندان کا معاملہ تھا، لہٰذا یہ خواب بھی شکست ہوئے اس کے علاوہ یہاں عورت و مرد کے درمیان زبردست فاصلہ عورتوں کی تعلیم پر پابندیاں محض گھریلو حیثیت میں جنسی ضرورت کی تکمیل کا ذریعہ بن جانے سے یہ جنسی اور جمالیاتی محرومی ہمہ جہتی بن گئی تھی۔

ان میں آزادی اور آسودگی کے تصورات تھے اور جب انہیں زندگی کی سنگین حقیقتیں پناہ نہ دیتی تھیں تو وہ ایک ناکام آرزومندی کی شکل میں ظاہر ہوتے تھے ان جذبات کی شدت کا انکار ممکن نہیں لیکن چونکہ ان کے پیچھے کوئی حکیمانہ فکر اور مبسوط نقطہ نظر نہ تھا لہٰذا یہ ناکامیاں ایک کرب کی شکل میں ظاہر ہوتی تھیں اور رومانویت کا رنگ اختیار کر لیتی تھیں۔

عقل ان مسائل کو پوری طرح حل کرنا نہ بتاتی تھی اس دور کے بڑے بڑے سوچنے والے دماغ زندگی کا ایک مضمحل سا تصور ہی سامنے رکھتے تھے خود یوروپ اور امریکہ ۱۹۲۹ء کے اقتصادی بحران سے ابھرے تھے۔ وہاں سے واپس آتے ہوئے ہمارے شاعر اور ادیب جن میں ٹیگور اور اقبال جیسے مفکر بھی شامل تھے ہمیں یہ مژدہ سناتے تھے کہ یوروپ عقل کی بدہضمی کا شکار ہو رہا ہے اور میکانکی استدلال کا وہ کابوس جو خود اس کا پیدا کردہ ہے اسکی روح قبض کر رہا ہے۔

ایسے میں ہمارے ادیبوں نے عقل سے بھاگ کر جذبات کی قوس وقزح میں پناہ لی تو حیرتناک بات نہیں کچھ خیالوں کے کھوکھلے گنبد میں جا چھپے اور خوابوں کی سرزمین کی طرف نکل گئے۔ کچھ نے جذبات کی رنگارنگ اور رنگینیاں آنکھوں میں بسا لیں اور عقل کی ہمت شکنی کے باوجود

جذبات ہی کے گیت گاتے رہے۔ کچھ ان جذبات کے سہارے روحانیت تک پہونچے اور مشرقی ما بعدالطبیعات کا سہارا لینے لگے۔ کچھ نے حسن مجرد کے آگے سر تسلیم خم کیا اور حسن اور وہ بھی حسن نسواں کو صداقت کا پہلا اور آخری نشان قرار دیکر سر بسجدہ ہو بیٹھے۔

رومانویت کا تاریخی مرتبہ یہ ہے کہ اس نے ہمارے نئے تعلیم یافتہ طبقے کو خود آگہی کی روشنی دی۔ یہ طبقہ اپنی ضروریات کو جن میں صرف اصلاح اور اخلاق ہی نہیں تھے کو پہچاننے لگا۔ اس نے ادب کو نہ تو حالی سے قبل کی کلاسیکی طرز میں محدود کیا، جس میں روایت زیادہ تھی اور داخلی تجربہ بہت کم اور نہ حالی اور ان کے ساتھیوں کو طرح کائنات میں گم ہو کر اس کو محض ذریعہ تبلیغ قرار دیا اس کے نزدیک جذباتی تجربہ کی بہت بڑی اہمیت تھی۔ اس تجربے سے وہ شاعری اور ادب کو صرف اپنے جلسہ گاہوں اور تقریبوں کا زیور ہی نہ بنانا چاہتا تھا بلکہ اپنے جلوت کدوں کلبہ ہائے احزاں اور شب ہائے ہجر وصال کا مونس بھی بنانے کا حوصلہ رکھتا تھا۔

بہرحال رومانیت سے مراد حسن وعشق کا افلاطونی وتخیل بیان نہیں ہے۔ بلکہ یہ روایات سے بغاوت، نئی دنیا کی تلاش، خوابوں اور خیالوں سے محبت، ان دیکھنے حسن کی جستجو، وفور تخیل وجذباتیت، انانیت میں ڈوبی ہوئی انفرادیت اور آزاد خیالی ہے۔ رومانوی ادیب حقائق کی جستجو میں مادی اسباب سے زیادہ خیالات وتصورات کی دنیا میں سرگرداں ہوتے ہیں۔ چونکہ اس رومانیت میں جمال پرستی میں، موضوع ومواد میں بھی حسن وعشق کو احاطہ کیا گیا جیسا کہ احتشام حسین لکھتے ہیں:-

''یہ محض قدیم نسل سے نئی نسل کی تخیلی اور ذہنی بغاوت نہیں تھی بلکہ خیالوں کی مدد سے ایک آسودہ حال مکمل رنگینی اور نشاط آور بنانے کی کوشش تھیں اصلاحی تحریکات زندگی میں نئے امکانات کی تھیں، مغربی اثرات اور آزادی کی خواہش نے جہاں کچھ لوگوں کو عمل پر اکسایا تھا، وہاں کچھ خیالات کی مہیز کیا تھا اور سماجی قید وبند کو توڑنے نئی راہوں پر چل نکلنے اور تخیل کے ذریعے ان خواہشات کو پورا کرنے پر آمادہ کیا تھا۔(۹)

یوروپ میں یہ تحریک اٹھارہویں صدی کی آخری دہائیوں سے لیکر انیسویں صدی کی تین دہائیوں تک موجود رہی لیکن اردو ناول پر اس کے اثرات بیسویں صدی میں پڑے ہیں۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں اردو فکشن بالخصوص اردو ناول مغربی ادبیات کی طرح سماجی و

سیاسی تفسیرات سے متاثر ہوا اس دور میں ہندوستانی ذہن ایک نئے اضطراب و ہیجان سے دوچار تھا۔ آزادی خود اعتمادی، عزت نفس کو حاصل کرنے کا طریقہ بڑا مبہم، ادھورا اور جذباتی لوگوں کے لئے بڑا سست رفتار تھا۔ (۱۰)

اس دور کے ادیبوں نے غم، شکست، آرزو اور محرومیوں کی وادیوں میں بھٹکتے ہوئے تخیل یا خواب کی دنیا کو حقیقت کی دنیا پر ترجیح دیا اس لئے محمد حسن لکھتے ہیں:-

''عہد جدید کے شاعر اور ادیب نے آرزومندی، جذباتیت اور حسن پرستی کی مدد سے نئی دنیا کا سراغ لگایا اور نئے قصر تعمیر کئے، وہ مفکر، معلم اخلاق یا سنجیدہ طالب علم کے بجائے ایک حساس انسان کی طرح کائنات کے واقعات سے متاثر ہوتا ہے اور ہر حادثے کو جذباتی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ انقلاب اور سیاسی تبدیلی کی خواہش اس سلسلے میں رومانی تحریک کا سب سے نمایاں اثر قرار دی جا سکتی ہے''۔

رومانیت کی کمزوریاں اس کی خوبیوں سے زیادہ واضح اور نمایاں ہیں اور اس دور میں جب یہ رومانوی نقطہ نظر ادبی کمزوری کی شکل اختیار کرنے لگا ہے انکی طرف اشارہ کرنا بہت ضروری ہے۔

بارزون نے اپنی کتاب ''رومانویت اور جدیدانا'' میں لکھا ہے:-

''دراصل یہ لوگ حقیقت کے ان اجزا کو تبدیل کرنا چاہتے تھے جو انہیں ناپسند تھے اور جب وہ مخصوص حصے ان کے اختیار میں نہ آسکتے تھے تو کم از کم آدرش بیان کر دینا چاہتے تھے اور یہ دونوں اقدام تعمیر نو کے لئے ناگزیر ہیں'' (۱۱)

لیکن غور سے دیکھئے تو یہ تصویر کا صرف ایک ہی رخ ہے، رومانوی ادیب کے پاس ایک مبہم بے اطمینانی اور ایک موہوم آرزومندی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس نے اس آرزومندی کو کسی ضابطے یا سائنٹفک نظام میں نہیں ڈھالا ہے۔ کیونکہ اس نے جذبات کو عقل کے شیرازے کا پوری طرح پابند نہیں کیا ہے۔ اس کا انجام یہ ہوتا ہے کہ زندگی اس کے نزدیک چند ذاتی تجربات اور چند داخلی تاثرات کا رنگین مجموعہ بنکر رہ جاتی ہے اور وہ اس ابہام اور ژولیدگی کی اپنی انفرادی خصوصیت قرار دے دیتا ہے۔

اس وقت بھی جب وہ سماجی اصلاح و انقلاب کی بات کرتا ہے۔ اس میں حکیمانہ شعور اور

سائنٹفک صبر ومحنت کشی کا جذبہ نہیں ہوتا۔ انقلاب اس کے لئے آسودگیوں کی تعبیر ہے وہ انفرادیت کی بھٹیاں روشن کرتا ہے تاکہ ظلمت کا فسوں ٹوٹے لیکن زندگی اس سے زیادہ صبر طلب ہے وہ صرف بے تاب تمناؤں کا احترام نہیں کرتی۔ زیادہ باشعور ذہن اور محنت طلب لمحات سے ترتیب پاتی ہے۔

رومانویت نے فکر کی بنیادوں کو وسیع اور پائندہ کرنے کے بجائے جذباتیت کو رواج دیا اور پھر اس کی لے یہاں تک بڑھی کہ اس جذباتیت میں دور دور تک خیال اور عمل حقیقت اور فکر کے عناصر کا پتہ نہ چل سکا۔ رومانوی ادیب بڑی آسانی سے دوسرے کنارے پر آ گیا۔ اس نے صرف جذبات کو اہمیت دی اور اس طرح اپنی فکری کم مائیگی کو بڑی کامیابی سے چھپانے کی کوشش کی۔

جذبات چاہے کتنے ہی شدید ہوں وہ فہم وادراک کا نعم البدل نہیں ہو سکتے دراصل یہ دونوں ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ نہیں کئے جا سکتے ادراک بغیر دماغی یکسوئی اور لگن کے ناممکن ہے اور دماغی لگن اور یکسوئی بغیر جذبے کے حاصل نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح جذبہ اس وقت تک شدت اختیار نہیں کر سکتا جب تک اس کے پیچھے ادراک کا کوئی نہ کوئی استدلال نہ ہو۔ بہرحال ان دونوں کے متوازن اور متناسب آہنگ کے بعد ہی کامیاب فن پارہ جنم لے سکتا ہے۔

رومانوی ادیب نے جذبے پر ہی سارا زور صرف کیا اس طرح ادیب کم وبیش ایک طرح کے انفرادی خول میں بند ہو گیا جس تک صرف اس شخص کی رسائی ممکن تھی جو خوش مذاقی کا موہوم پروانہ لیکر آئے۔ تنقید کا کام سمندر کے کنارے گھونگھے چننے سے زیادہ نہیں رہ گیا تھا۔ کیونکہ ادب و شاعری جذبات کا کھیل تھی اور ان احساسات وجذبات کی لطافت حکیمانہ پرکھ کے لئے نہیں دل کے ''موہوم تاروں'' کے لئے تھی۔ آہستہ آہستہ ہمارے رومانوی ادیبوں کا ایک گروہ اپنی انفرادیت کے دائرے کو تنگ سے تنگ کرتا گیا اور آنے والی نسل کے رومانوی ادیب مریضانہ حد تک داخلیت میں اسیر ہو کر رہ گئے۔

رومانوی روایت نے ہمارے ادب میں حقیقت کے عکس کو بہت کچھ دھندلا کر دیا، زندگی کے مسائل کا تجزیہ کرنے اور اس کے بارے میں واضح نقطہ نظر پیش کرنے کے بجائے رومانوی ادیب داخلی تاثرات کے بارے میں خواب دیکھتا رہا وہ بات کو الجھا کر آراستہ وپیراستہ کر کے اور دو تین انداز سے دوہرا کر کہنے کا عادی ہو چکا تھا اور اس کے قلم میں خطابت کا جوش اور طوفانی نغموں کا آہنگ تو

کہیں کہیں سنائی دے جاتا ہے لیکن خاراشگافی اور واقعیت کا رنگ مفقود ہو جاتا ہے۔ رومانوی ادیب کی دنیا، علامتوں، اشاروں اور آراستہ پیرایوں سے سجی ہوئی ہونے کے باوجود بناوٹی معلوم ہوتی ہے اس نے زندگی کی حقیقتوں پر یا تو اتنے گہرے پردے ڈال دیئے ہیں کہ اس کا جہاں مصنوعی معلوم ہوتا ہے اور یا اس زندگی کے صرف ایک سطحی جزو کو لیکر تاثرات کے ذریعے سے اسی کو سب کچھ بنا دیا ہے۔

جدید ہندی ادب کی مثال سے شاید یہ بات پوری طرح واضح ہو جائے گی۔ ۱۹۰۵ء میں ''دویدی یگ'' کی ابتدا سے رومانویت کا دور دورہ شروع ہوا اور پاٹھک سے لیکر نرالا تک اور اس وقت سے لیکر آج تک اہم ادبی کارناموں میں یہ مصنوعی فضا بڑی حد تک جھلکتی نظر آتی ہے۔ پنت کے یہاں فکری افلاس نہیں ہے لیکن پھر بھی انکا انداز بیاں ان کے شہ پاروں کو پراسرار مصنوعی اور متصوفانہ بنائے ہوئے ہے۔

جدید اردو ادیبوں پر رومانوی اثرات کے تفصیل جائزے کا یہ محل نہیں ہے۔ البتہ اس طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے کہ جدید ادب میں رومانویت خیال اور الفاظ کی تکرار بے جا تفصیل پسندی تشبیہ واستعارے کی آراستگی اور تاثراتی تصویروں کی شکل میں پوری جذبائیت کے ساتھ سامنے آئی۔ یہ رومانویت کا اثر تھا کہ ہمارے بہت سے فنکار حقیقت کے سیدھے سادھے اور بلاواسطہ بیان کے بجائے اسے ہزاروں آراستہ نقاب ڈال کر اور ایک مقدس دھند کے پردے میں لپیٹ کر بیان کرتے ہیں۔

اس سے ہمارے نئے لکھنے والوں کی نگارشات میں حسن اور جوش کے عناصر زیادہ ہو گئے مگر تفکر کا آہنگ دھیما ہوتا چلا گیا۔ انہوں نے اپنے موضوعات کے دامن پھیلائے لیکن ان موضوعات کے بطن میں اس قدر الجھ کر رہ گئے کہ ان کے عمیق اور گہرائیوں تک نہ پہونچ سکے۔

ان کے یہاں نمائندہ حقیقتوں کی بیباک تصویروں کے بجائے جذباتی تاثرات کی فراوانی ہے۔ یہاں قدم قدم پر ہمیں ورن گو، روسو، گوگاں اور سیزاں کے شاہکار یاد آتے ہیں جن میں حقیقتوں پر جذبات کے بہت ہی گہرے پردے پڑے ہیں اور حکیمانہ ادراک کی ہمہ گیر روشنی بہت مدہم ہے ان کا لہجہ کرشن چندر کے اس شاعر سے ملتا جلتا ہے جو کہتا ہے:-

''تو جس طوفان کا منتظر ہے وہ یہاں نہیں آئے گا اس لنگڑے کو اپنے ناسوروں سے محبت ہے۔ اس بھکاری کو اپنی بھوک سے اور تو .... اپنی اس بے مصرف سارنگی کے بوجھ کو کاندھوں پر

اٹھائے اس کے بجھتے ہوئے الاؤ کے کنارے کیوں بیٹھا ہے۔اٹھ چل پگڈنڈی کی پرانی راہ تجھے بلا رہی ہے تو راہی ہے، عاشق نہیں (۱۲)

بہرحال رومانویت کے اچھے جوہروں کو اپنانا اور اسکی سطحی جذباتیت ،اضمحلال یا افراط پرستی ،تشبیہ واستعارے کی پرستش اور ماورائی دھند میں گمشدگی سے حفاظت ہمارے فنکاروں کا فرض ہے اگر ان عناصر سے فکر اور فلسفانہ ضابطے کو روشن کرنے کے سلسلے میں کام لیا جا سکا تو ہم میراث کو اچھی طرح اپنا سکیں گے جس کے متعلق یہ بات کہی جاتی ہے کہ رومانویت کا زمانہ اب ختم ہو چکا ہے جس کو سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ نسل اور وہ حالات اب ختم ہو چکے ہیں، جنہوں نے اسے جنم دیا تھا رومانویت دراصل نیم پختہ مغربیت جو کہ صنعتی دور کے زیر اثر یوروپ میں پروان چڑھی تھی اور نظام جاگیرداری کے امتزاج سے پیدا ہوئی تھی۔اس کے سرگروہ وہی لوگ تھے جو ایک طرف مشرقی تہذیب وتمدن اور میراث سے مطمئن تھے اور دوسری طرف مغربیت کو بھی گوارہ حد تک اسی جاگیر دارانہ ماحول میں سما لینے کے قائل تھے۔ان کے ہاں جاتی ہوئی دنیا اور شوکت پاسناں کی پرچھائیاں بھی تھیں اور آنے والے جلوؤں کی نمود بھی گوانہیں ماضی اور ماءرا حال اور اس کے پھولوں اور زخموں سے نہیں زیادہ عزیز تھے۔

ترقی پسند تحریک اور اردو ناول

اردو ادب کی تاریخ میں ترقی پسند ادبی تحریک علی گڑھ تحریک کے بعد دوسری شعوری تحریک ہے جس نے زبان وادب کو بے شمار اہم تبدیلیوں سے دوچار کیا۔اردو کی تاریخ پر نظر رکھنے والوں سے یہ حقیقت پوشیدہ نہیں ہوسکتی کہ ہماری زبان میں شعر وادب کا ایک معتدبہ ذخیرہ اسی تحریک کی پیداوار ہے اور اسی ذخیرہ کی مختلف اصناف کو موضوعاتی ،اسلوبیاتی یا ہیئتی سطح پر اسی تحریک کی وجہ سے فروغ وارتقا حاصل ہوا ہے۔یہ ایک ایسی بین الاقوامی تحریک کا حصہ تھی جس کے پس پشت کام کرنے والے ذہنوں کو اعتبار کا درجہ حاصل تھا۔اس کی بنیادیں مضبوط اور حلقہ اثر لامحدود تھا۔اس تحریک میں محض ادب کے ہی شہوار نہ تھے بلکہ فلسفے نفسیات ،عمرانیات ،تاریخ ،سائنس اور معاشیات سے متعلق دانشور بھی شامل تھے جو ادب اور فن کے حوالے سے معاشرے کو تبدیل کرنا چاہتے تھے۔اس تحریک

کے پیچھے انقلاب روس (۱۹۱۷ء) کا بھی ہاتھ تھا۔ جس کی بنا پر اشترا کیت کے جراثیم اس میں ابتدا سے داخل ہوئے۔ انقلاب روس کے ساتھ ساتھ پہلی جنگ عظیم (۱۹۱۴-۱۹۱۸ء) کی تباہ کاریوں اور یکم مئی ۱۸۸۶ء کو شکاگو میں مزدوروں پر ہونے والے ہولناک مظالم کے اثرات بھی اس تحریک میں داخل ہوئے اور یہ ادبی تاریخ کا ایک اہم ترین واقعہ ہے کہ یوروپ کی دیگر تحریکیں اور رجحانات مثال کے طور پر عقلیت پسندی، واقعیت نگاری، نیچریت، تاثیریت، ماورائے حقیقت، اظہاریت، رومانیت اور علامت نگاری باہم شیر وشکر ہو کر ترقی پسندوں میں ڈھل گئیں اور پڑھنے والوں کو ترقی پسند فنکار نے یہ احساس دلایا کہ انسان بڑی حقیقت ہے، اسے برابر کی اہمیت دی جائے۔ اسے معاشی نعمتوں میں سے حصہ دیا جائے۔ ظلم واستحصال جاگیرداری، اور ظالمانہ صنعتی نظام کا خاتمہ کر کے عدل، مساوات، برابری اور انسانیت پرستی پر مبنی ایسا ترقی پسندانہ نظام قائم کیا جائے جو اس کو وقار اور احترام عطا کر سکے۔ نازی ازم اور فاشزم نے دنیا کو خوفناک بحران سے دو چار کر رکھا تھا۔ ترقی پسندوں نے اس مہلک نظریات کے خلاف آواز بلند کی اور یہ مطالبہ کیا کہ ظلم و استحصال غربت، بھوک بیماری، جہالت اور بے روزگاری کے عفریتوں کے خاتمے کے لئے قلم کے ذریعہ جدوجہد کی جائے۔

ہندوستان میں اس تحریک کا پودا سجاد ظہیر، ملک راج آنند، مجنوں گورکھپوری، اختر حسین رائے پوری، آل احمد سرور، احتشام حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی جیسے اہم ادیبوں نے ۱۹۳۵ء میں لگایا۔

اس تحریک نے ویسے تو ہندوستان کی ساری اہم زبانوں کے ادب کو متاثر کیا لیکن اس کے سب سے گہرے اور واضح نقوش اردو زبان وادب پر نظر آتے ہیں کیونکہ ۱۹۴۷ء سے قبل اردو کو ہندوستان کی سب سے ترقی یافتہ زبان ہونے کا شرف حاصل تھا اور دوسرے یہ کہ ترقی پسند تحریک کے بنیاد گزاروں میں اکثریت اردو کے ہی ادیبوں اور فنکاروں کی تھی۔ اس تحریک کے زیر اثر یوں تو اردو کی تقریباً تمام اصناف اور فکری اور فنی تبدیلیوں سے ہمکنار ہوئیں لیکن فکشن اور تنقید جیسی اصناف کی ترویج وترقی میں اس تحریک کا زبردست حصہ رہا ہے بالخصوص اردو فکشن کے میدان میں سارے اہم تجربات اسی دور میں ہوئے۔ چنانچہ ''انگارے'' کی اشاعت کو اردو فکشن کے لئے ہم وہ سنگ میل قرار دے سکتے ہیں جس کے کہانی کے فن کو نئے ایجاد اور امکانات سے متعارف کرایا۔ انگارے

کے مصنفین نئی تعلیم سے بہرہ ور، آزادی پسند نوجوان تھے جو ہندوستان کی سماجی وسیاسی صورتحال اور اپنے عہد کے تقاضوں سے باخبر تھے غلامی جہالت، عدم مساوات، اقتصادی بدحالی بھوک اور جنسی گھٹن کو وہ اپنی ہمعصر زندگی کے لئے کسی عذاب سے کم نہیں سمجھتے تھے۔لیکن ان کے پاس کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جو ان امراض کا تیر بہ ہدف علاج ثابت ہوتا۔ انگارے کے مصنفین نہ سیاستداں تھے اور نہ مذہب کے ٹھیکیدار۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں عصری زندگی کے مسائل کو جرأت مندی کے ساتھ پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ ان افسانوں میں اقتصادی، جنسی اور نفسیاتی رجحانات پائے جاتے ہیں جو حقیقت نگاری کے ہی مختلف روپ ہیں۔ دراصل ترقی پسند تحریک کا مقصد ادب کو ہندوستانی سماج میں رونما ہونے والی انقلابی تبدیلیوں کے مطابق بنانا تھا جیسا کہ اس کے اعلان نامہ میں کہا گیا۔

''ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں''۔

اسی مقصد نے ادیب کو بڑی حد تک وہ آزادی عطا کردی تھی جس کے تحت وہ اپنا مافی الضمیر بلا جھجک ادا کر سکتا تھا۔ ادیب کی اسی آزادی نے ادب میں بعض ایسی باتوں کو بھی عام کر دیا جو اب تک شجر ممنوعہ سمجھی جاتی تھیں۔ چنانچہ انگارے کی اشاعت سے ادیبوں کی جس خودمختاری کا اعلان ہوا اس کا ذکر کرتے ہوئے عزیز احمد اعتراف کرتے ہیں کہ

''اس کتاب میں ہزار نقائص سہی لیکن اس کی اہمیت سے انکار نہیں۔ اس کی اشاعت نے نئے ادب کی خودمختاری کا علم بلند کیا۔ یہ سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ تھا......اس کتاب کا مقصد نئی قدروں کی تعمیر سے زیادہ پرانے اصولوں کی تخریب تھی'' (۱۳)

''انگارے'' ترقی پسند مصنفین کا کوئی بہت بڑا کارنامہ نہیں تھا۔ اس کے مصنف خود ''انگارے'' کی بعض کہانیوں کو اعلیٰ وادبی کارنامہ نہیں سمجھتے تھے لیکن پھر بھی اس کتاب سے عملی کام کے لئے زمین ہموار ہوگئی اور مجموعی اعتبار سے اس نے اردو فکشن کی روش کو بدل دیا۔

فکشن میں یوں تو ''افسانہ'' بھی ایسی صنف نہیں جو اپنے ماحول اور سماجی عوامل سے بے نیاز

رہ سکے مگر ''ناول'' وہ صنف ہے جس میں اجتماعی اور خارجی زندگی کے حقائق کی تصور زیادہ واضح اور مکمل دیکھی جاسکتی ہے۔ افسانہ خارجی اور داخلی حقائق کے ردعمل اور تازگی کی عکاسی کرتا ہے اور ہمیں حقائق کا عرفان حاصل کرنے میں مدد دیتا ہے جبکہ ''ناول'' ان حقائق کی جزئیات کا مشاہدہ پیش کرتا ہے اور ان تمام نقوش کو ابھارنے کی کوشش کرتا ہے جس سے ہم ان اسباب وعلل کا مکمل تجزیہ کرسکیں اور ان قدروں کے باہمی پیکار کو سمجھ سکیں، جس کے نتیجے میں انسانی زندگی ہمیں رنگارنگ جلوے دکھاتے ہے۔ انقلاب، فرانس کے بعد صنعتی نظام کو فروغ ہوا اور یہ صنف اس قدر مقبول ہوئی کہ اس نے شاعری اور دوسرے فنون کو بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ انیسویں صدی کا نصف آخر پورے یورپ میں دراصل ناول کا عہد کہا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی کے سیاسی وسماجی حالات اردو افسانہ کی طرح ہی اردو ناول کو بھی فروغ دینے کا باعث بنے۔ ہندوستان کی بدلتی ہوئی سماجی ومعاشرتی زندگی اور نئی پرانی قدروں کے تصادم کا جتنا بھرپور اظہار ناول میں ہوسکتا تھا کسی اور صنف میں نہیں۔ اسی لئے ترقی پسند تحریک نے اردو شاعری اور افسانے کے بعد سب سے زیادہ اثر ''اردو ناول'' پر ہی ڈالا۔ اس تحریک نے ناول کے فن کے لئے ایک نیا راستہ ہموار کیا اور ناول محض اصلاح، مذاق، دل بہلاؤ اور مثالی زندگی کی تلاش سے نکل کر اس حقیقی اور عملی زندگی کی طرف متوجہ ہوا جس کی جھلک پریم چند نے دکھائی تھی۔ ترقی پسندوں نے اپنے تازہ ترین مسائل کو ساتھ لیکر سماجی حقیقت نگاری کی بنیادوں پر تازہ کشمکشوں اور مسائل کی دیواریں اٹھائیں اور اس طرح اردو کا ناول، حقیقت کی ایک نئی دنیا میں داخل ہوتا ہے جو پریم چند کی دنیا کا اگلا قدم تھا۔

یہاں ترقی پسند ناول نگاروں نے خود کو وقت کے دھارے سے الگ کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ لحظہ لحظہ بدلتی ہوئی کائنات اور وقت کے سیاق وسباق میں ان عوامل ومحرکات کو سمجھنے کی سعی کی جس سے انسانی زندگی دوچار نظر آتی ہے۔ حقائق کے اظہار کے لئے انہوں نے اسلوب وفن کے نت نئے پیرائے تلاش کئے اور عصری زندگی کو اپنے فن میں پیش کرکے اردو ناول کی ایک نئی روایت کی تشکیل کی جس میں رومانی ادیبوں کی آزادخیالی اور آرزومندی، پریم چند کی دردمندی اور حقیقت نگاری اور ''انگارے'' کے مصنفین کا فنی شعور اور انکی آگہی و بے باکی شامل تھی اور جس کی اپنی واضح نظریاتی بنیادیں بھی تھیں۔ ترقی

پسند ناول کی یہی زندہ و تابندہ روایت حقیقت نگاری کی روایت سے موسوم ہے۔

ترقی پسندی ایک مشن کی طرح ابھری اور ناول میں بیانیہ کا سہارا لیکر ترقی پسند مقاصد کا اظہار بالقصد شروع کیا گیا کہ اس وقت کی تاریخی اور ملکی حالات اس طرح عوام کو باخبر اور متحرک کرنے کا تقاضہ کر رہے تھے۔ مکمل اور سماجی حالات ناول نگاروں پر ایسی اظہاریت کے لئے دباؤ ڈال رہے تھے۔ ایک عام بیکاری، کساد بازاری اور زندگی میں بے یقینی کی کیفیت ذہنوں کو منتشر کئے ہوئے تھی۔ دوسری طرف یوروپ سے دمادم بے چینی اور جنگی تیاریوں کی خبریں سرگوشیوں میں ہر طرف پھیل رہی تھیں اور ملک غیر ملکی مصائب اور استحصال کے نیچے دبا کراہ رہا تھا۔ ناول اور تقریباً تمام ادب ان صورتوں کا اظہار چاہتا تھا ناول میں ان صورتوں کا اظہار ایک ذہین اور حساس بیانیہ ہی کے ساتھ ممکن تھا۔ یہی بیانیہ اپنی فکری، فنی اظہاری صورتوں کے ساتھ قاری اور سامع پر اثر انداز بھی ہوتا ہے اور پھر واقعات غیر ارادی طور پر بیانیہ کے ساتھ بہتے چلے جاتے ہیں اور قاری، سامع اور عام زندگی پر یہ بیانیہ پھیل کر انہیں حقیقتوں سے باخبر کرتا ہے۔

اس تحریک کے دوران ضدی، شکست، گریز، اور لندن کی ایک رات جیسے کئی ناول لکھے گئے جن میں اس وقت کی زندگی اپنے تمام اتار چڑھاؤ کے ساتھ بہتی چلی جاتی ہے جو باخبر اور حساس قاری کے لئے زندگی کا ایک نیا منظر نامہ ہے۔ یہاں وہ سپاٹ بیانیہ نہیں ہے جو صرف واقعات کی کڑیاں جوڑتا تھا اور کرداروں کو مجہول بے بس زندگی کو محض وقت گزاری کے لئے پیش کر دیتا تھا۔ ترقی پسندوں نے اس بیانیہ میں سماجی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ زندگی کی کشمکش، نفسیاتی الجھنیں، طبقاتی جدوجہد، اور ملکی سیاست کی جھلکیوں کو بھی سمیٹا جس سے ناول کا بیانیہ اسلوب سپاٹ نہیں رہا بلکہ اس اسلوب میں اظہار کی باخبر اور دانشورانہ دھمک پیدا ہوئی۔

اسی نقطہ نظر سے پہلا ترقی پسند اردو ناول سجاد ظہیر کا لندن کی ایک رات ۱۹۳۶ء ہے جو اپنے ڈھنگ کا خالص ادبی اور نظریاتی ناول ہے۔ اس ناول میں نئی ناول نگاری کا اسلوب بھی پہلی مرتبہ نئی کہانی، اس کے کہنے کا فن، وقت اور اس کا انسانی زندگی میں عمل دخل، نفسیاتی، سماجی اور طبقاتی الجھنیں اظہار کی نئی صورتیں سب کچھ نئی تکنیک کے ساتھ نئے ڈھنگ سے پیش ہوئے۔

ترقی پسند ناولوں کی سب سے پہلی خصوصیت انکی حقیقت نگاری ہے۔ حقیقت نگاری کا وہ

رجحان جو ساری دنیا میں پھیلا ہوا تھا ترقی پسند تحریک کی وجہ سے اردو میں بھی فروغ پایا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند ناولوں میں حقیقت نگاری کی جو شکل نظر آتی ہے وہ ماقبل ناولوں کی حقیقت نگاری سے یکسر مختلف ہے۔ یعنی حقیقت نگاری اگر چہ رسوا سے بلکہ نذیر احمد سے پریم چند تک سب ہی کے پاس ملتی ہے لیکن اپنی نمایاں ترین اور تلخ ترین صورت میں ترقی پسند ناولوں میں ہی پیدا ہو سکی۔ یہ کرشن چند کی ''شکست'' میں بھی موجود ہے اور عزیز احمد کے ''گریز'' میں بھی۔ ان ناول نگاروں کی حقیقت نگاری پچھلے ناول نگاروں کی حقیقت نگاری سے اس لئے مختلف ہے کہ انہوں نے خوبصورتی، بدصورتی، برائی اور اچھائی کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش کی۔ نہ انہوں نے اچھائی کو سراہا اور نہ برائی کی مذمت کی۔ اس طرح ترقی پسند ناول نگاروں نے حقیقت تک نئے انداز میں رسائی حاصل کی ہے۔

حقیقت نگاری کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور کے ادیب داخلی اور خارجی دونوں زندگیوں کو پیش کرنے پر مجبور ہو گئے۔ خارجی زندگی کی پیش کش میں، مارکس کے نظریات کی وجہ سے ماحول اور سماج کا تجزیہ ضروری قرار پایا اور فرائڈ کے اثر کی وجہ سے داخلی زندگی کی حقیقت شعارانہ عکاسی کے لئے جدید نفسیاتی علم اور تحلیل نفسی کو مدنظر رکھنا ضروری ہو گیا۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا غالباً اسی لئے اس دور کے ناولوں میں بڑی تیزی سے فروغ ہوا۔

اس دور کے ناول نگار چونکہ حقیقت نگاری سے کام لے رہے تھے اس لئے وہ اپنے پورے تجربے کو خواہ وہ جنسی ہوں یا کوئی دوسرے، جو بھی انکے موضوع کے تحت آتے ہیں انہیں پوری تکنیک کے ساتھ پیش کر دینا چاہتے ہیں اسی وجہ سے ان کے ناولوں میں ہیئت کی تبدیلی بھی آئی اور مواد کی بھی۔ اور اب جنسی احساسات و جذبات کو بھی کھل کر بیان کیا جانے لگا۔ بلکہ جنس کا اظہار ادب میں ناگزیر ہی نہیں ضرری بھی قرار پایا۔ جب ناول نگار کردار کے لاشعور کی دنیا کو بھی پیش کر دینا چاہتا ہے تو وہ لازمی طور پر جنسی جذبہ سے دو چار ہوتا ہے اور وہ کردار کی نفسیاتی پیش کش کے دوران جنسی جذبات کو پیش کئے بغیر نہیں رہ پاتا۔

مختصر یہ کہ ترقی پسند ناول نے اپنے مزاج، فن اور مسالے کے ساتھ زندگی اور انسانوں کے مسائل کو فن سے بےحد قریب کر دیا۔ اس میں حقیقت کی وہ نئی دنیا ہے جس کی طرف پریم چند نے قدم

بڑھانا شروع کیا تھا۔اس وقت کی تاریخ اور سماجی ملکی حالات ناول نگاروں سے عوام کو باخبر اور متحرک رکھنے کا تقاضہ کر رہے تھے اس لئے ناول کے بیانیہ میں ایقان اور مقاصد کا بالقصد اظہار شروع ہوا۔ یہ ذہن اور حساس بیانیہ اپنی فکری، فنی اظہاری صورتوں کے ساتھ قاری اور سامع پر بھی اثر انداز ہوتا ہے اور پھر واقعات غیر ارادی طور پر بیانیہ کے ساتھ بہتے چلے جاتے ہیں اور قاری اور سامع اور عام زندگی پر یہ بیانیہ پھیل کر انہیں حقیقتوں سے باخبر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ''لندن کی ایک رات'' ''ضدی''، شکست، ''گریز، اور دوسرے ناولوں کو نظر میں رکھئے جن میں اس وقت کی زندگی اپنے تمام اتار چڑھاؤ کے ساتھ بہتی چلی جاتی ہے یہ باخبر اور حساس قاری کے لئے زندگی کا ایک نیا منظر نامہ ہوتا ہے۔ یہاں رومانی قصہ بیانی میں بھی سماجی دباؤ، روایتوں اور طبقاتی بلندی و پستی کے اظہاریت باخبری کے ساتھ پیش ہوتی ہے۔ قصہ اپنے تجزیب کئے ہوئے حالات اور زندگی کے نشیب و فراز اس طرح بیان کرتا چلا جاتا ہے کہ الفاظ کے پیچھے سے تصویریں ابھرتی آتی ہیں اور پھر یہ بیانیہ دلچسپی اور اثر انگیزی سمیٹ کر قاری کو اپنا ہمدرد، ہمسفر اور رقیب سب کچھ بناتا چلا جاتا ہے۔ اس بیانیہ سے ناول میں زبان کے تخلیقی استعمال کے بھی نئے رخ اور نئے رویے سامنے آتے ہیں جو پریم چند کے بیانیہ اسلوب کی روایت سے گریز کا پتہ دیتے ہیں، اور اس کا بنیادی سبب فکر و احساس کے زاویوں میں تبدیلی اور کم سے کم الفاظ میں حقائق کو زیادہ سے زیادہ سمونے کی خواہش ہی ہے۔

ناول ارتقا یافتہ سماجی شعور کی پیداوار ہے۔ زندگی کی وسعتوں اور گہرائیوں، رفعتوں اور پنہائیوں کو تیز تر قوت مشاہدہ و غیر معمولی قوت احساس اور ہمہ گیر قوت تجربہ کے ذریعہ فنکارانہ سلیقہ مندی کے ساتھ ناول کی ساخت میں اس طرح منتقل کرنا کہ تجسس اور دلچسپی کا عنصر برقرار رہے، کامیاب ناول نویسی کی دلیل ہے۔ ناول نگار خوابناک پرستانوں کی سیر نہیں کراتا، رومان انگیز وادیوں کی گل گشت کے لئے نہیں لے جاتا، قیمتی جواہرات سے بھرے ہوئے جزیروں کی تصویر نہیں دکھاتا بلکہ آنکھوں پر پڑے ہوئے ان پردوں کو ہٹاتا ہے جو سنگین حقائق زاروں سے چشم پوشی کے اسباب ہیں۔ ناول نگار انسان کو زندگی کی حقیقتوں کے حصار میں زندہ رہنے کے سلیقے سے اس انداز میں آشنا کراتا ہے کہ قارئین کے لئے وہ بار گراں نہیں بنتا، ہمدرد و غمگسار بن جاتا ہے۔ وہ عصری تقاضوں اور اپنے دور کے مطالبات و مسائل کو اپنی شخصیت میں جزب کرتا ہے، اس کا وجود معاشرتی و

تہذیبی زندگی کی تمام گذرگاہوں کو کھنگالنے کے لئے بعد ناول کے موضوعات دریافت کرتا ہے۔ اور تب انہیں فنی پیرائے میں منتقل کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ہر زبان تخلیق ادب کے ابتدائی مرحلے میں صفت ناول کو اختیار کرنے میں معذور رہی۔ تہذیبی اور سماجی پختگی و بالیدگی کی خاص منزل پر پہنچنے کے بعد ہی ادبی شعور نے ناول کی تخلیق کا راستہ اختیار کیا گویا صنف ناول ذوق ادب کی ترقی یافتہ تخلیقی کاوش کے طور پر منظر عام پر آئی ہے۔

جدیدیت

شعر و ادب و فنون لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (Modernity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشاریہ ہے۔ تجدد پرستی (Modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس منظر میں برتا گیا۔ تجدد پرستی کا تصور اول و آخر اپنے زمانی رشتوں کا پابند ہے اور اس اعتبار سے ہر وہ رویہ جو زندگی کی پرانی قدروں سے گریز۔ اور نئی قدروں کی جستجو کا پتہ دیتا ہے 'جدید' ہے دوسرے الفاظ میں تجدد پرستی معاصریت کی ہم معنی ہوئی اور گذرے ہوئے کل کی 'ہر وہ حقیقت جسے آجکی ذہنی تائید حاصل نہ ہو سکے قدیم کی مترادف ہوئی'۔ ادب میں جدیدیت کا مفہوم زماں کی اس میکانکی اور مادی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ جدیدیت قصہ جدید و قدیم کو دلیل کم نظری تو نہیں سمجھتی مگر قدیم اور جدید کا تصور اس کے نزدیک محض تاریخی حقائق یا ذہنی ارتقاء کے خارجی مظاہر سے مشروط نہیں ہوتا۔ ہر مادی انسانی تجربہ انسانی نظام افکار و احساس کی مختلف سطحوں پر اپنے اثرات منعکس کرتا ہے۔ ایک ہی تجربے کے تاثر کی نوعیتیں مختلف افراد پر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ تاریخ کا مادی تصور نوعیتوں کے اس اختلاف کے بجائے ایک قیمتی نظریئے سے روشنی حاصل کرتا ہے اور ان باہم متصادم۔ لہروں سے صرف نظر کرتا ہے جو ایک ہی عہد کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ تہذیب کے صحیح آب و رنگ کو سمجھنے کے لئے ان تصادمات کا تجزیہ نا گزیر ہے۔ تاریخ اور تہذیب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ جدید اردو ادب کے سرآغاز کی جستجو میں چونکہ محض تاریخی واقعات کی اساس پر جدید و قدیم کے فیصلے کئے گئے اس لئے جدید کی اصطلاح کے تمام

مضمرات کا احاطہ بھی ممکن نہ ہو سکا۔حال کی زندہ حقیقتوں سے ماضی کے جوعناصر ہم آہنگ نہیں ہو پاتے انہی کو غالب نے تقویم پار کہا تھا۔ظاہر ہے کہ تقویم پار کا مقدر فراموش کاری کی دھند میں غائب ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں۔تاریخ کا مادی تصور ہر طبعی مظہر خواہ وہ انتہائی کم مایہ و بے بساط ہو اور انسان کے ذہنی تجربے میں اس کی جڑیں چاہے جتنی کمزور ثابت ہوں ایک ناگزیر حقیقت کے طور پر قبول کرتا ہے۔

ہندوستان میں برطانوی حکومت کے قیام اور مغربی علوم وافکار کی اشاعت کو ایک سے ملے جلے ردعمل کی صورت میں دیکھنا چاہئے جواہر لال نہرو نے اس واقعے پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ ہندوستان اب ایک ایسے سیاسی اور اقتصادی تسلط کی گرفت میں آ گیا جس کا مرکز ہندوستان کے جغرافیائی حدود سے باہر تھا اور تہذیبی فضا نوعی اعتبار سے ہندوستان کے لئے اجنبی اور بیگانہ تھی۔(۱۴)

ازمنہ وسطیٰ کی تہذیب اور جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کے عناصر ترکیبی کا فرق و فاصلہ اتنا واضح ہے کہ اس کے لئے تفصیلات کے بیان کی ضرورت نہیں۔اس فاصلے کے احساس نے ایک شدید جذباتی اضطراب کو راہ دی۔پردۂ ساز سے غالب کو اپنی شکست کی آواز سنائی دی۔مسئلہ یہ تھا کہ اس احساس شکست کو انگیز کیوں کر کیا جائے؟اس شکست کو جذباتی سطح پر قبول کرنے کا مطلب اپنے وجود اور انفرادیت کی نفی تھا چنانچہ غالب نے جب یہ دیکھا کہ ان کے ایوان تہذیب کے بام و در کوئی دم میں مکمل تباہی کے منتظر ہیں اور موت کی سرگوشیاں تیز تر ہوتی جارہی ہیں تو انہوں نے بے بسی کا احساس کم کرنے کے لئے ہنسنا اور سوچنا شروع کر دیا۔ہندوستان کے طول عرض میں یہ احساس عام تھا کہ انگیریزوں نے سیاسی فتح کے بعد ہندوستانی ثقافت اور نظام عقائد کو اپنا نشانہ بنالیا ہے معاشی استحصال اور سیاسی جبر کے خلاف غم وغصہ کی لہر خاصی تیز رہی۔سادگی سے پیچیدگی کی طرف یا خارج سے باطن کی طرف میلان سے ادب کی خودساختہ حدیدیت کا مظہر نہیں بلکہ تہذیب اور فطرت کا خود کا راو ارتقائی نظام ہے۔

سماجی اور تمدنی سطح پر تعقل سے قربت ہی بظاہر جدید انسان کا پیمانہ ہے۔پھر جدیدیت عقل کے تسلط سے انکار کیوں کرتی ہے؟ سائنس تہذیب جدید کی کامرانیوں کا نشان بھی ہے اور اسکی قوت بھی اس کے باوجود روح عصر کے ترجمان اور روح عصر پر اثر انداز ہونے والے بیشتر مفکر سائنس یا

سائنسی طریق کار سے گریزاں کیوں ہیں؟

جدیدیت ایک ادبی رویہ بھی ہے اور ادیبوں کا ایک مسلک بھی اس لئے جدید ذہن کی بناوٹ جاننے کے بعد ہی جدید ادب تک پہونچنا ممکن ہوگا آج ایک طرف انسان کی مادی ترقیاں خلا کی تسخیر کرنے چلی ہیں، زمینی فاصلوں کے سمٹنے سے بظاہر عالمی سماج کے امکانات نظر آتے ہیں تو دوسری طرف اسی ترقی کے ہاتھوں اس کرۂ ارض کی مکمل تباہی اور انسانیت کی آخری شکست کا خطرہ درپیش ہے۔

انسانی فکر احساس بہتری کے لئے انقلاب کی تمنا سب کچھ سائنس کی گرفت میں ہے اور خود سائنس سیاست بازوں (ارباب سیاست) کا آلہ کار جن کی مصلحتیں ہر صبح بدل جاتی ہیں آج کی قربانیاں کل خودکشی ٹھہرادی جاتی ہیں۔

پے در پے سہاروں کی شکست وفریب اور فریب عام سطح کے لوگوں میں اکتاہٹ، بیزاری، جھلاہٹ اور انکے مظاہر لاقانونیت، فساد، عظمتوں کے جھروکوں سے جھانکتے ہوئے دانشور، کھوکھلے فلسفوں سے چپٹے ہوئے لفظوں کے غلام ایسے میں ادیبوں کی ذمہ داری اپنے پیشرو یا کسی زمانے کے ادیبوں شاعروں سے مختلف ہے۔ یہی ذمہ داری کا مختلف ہونا جدید ادب کا جواز بھی ہے اور بنیاد بھی۔

۱۹۳۶ء سے آزادی تک ہمارے ادب میں دراصل فرد اور اس کے سماجی عمل کی کشمکش اور عدم توازن کا دور تھا ترقی پسندوں نے بائیں بازو کی سیاست میں سماجی امراض کا علاج ڈھونڈھا۔ ذاتی دکھوں پردہ ڈالنے کے عمل کو رجائیت قرار دیا۔ انسان کی مادی ترقی کے ترانے گائے۔ آنے والے انقلاب کی امید میں جنت کے خواب کھائے اسی طرح ان کے دوسرے ساتھیوں اور حلقہ ارباب ذوق کے اثر سے ذات کے خول میں سمٹ کر جنسی نفسانی گرہ کشائی کو مداوا سمجھتے رہے۔ دوسرے گروہوں نے مقاصد کے پرچار کے لئے ادب وشاعری کو وسیلہ بنایا۔ ادیب وشاعر کی حیثیت کو مصلح یا پرچارک کی حیثیت دی۔ ان کے سامنے کچھ نظریات تھے۔ ان دنوں گمان بھی تھا کہ شاید مداوا بن سکیں گے۔ لیکن آج نئی نسل کے لئے دونوں مشتبہ ہیں۔ آج ادیبوں اور شاعروں اور دیگر آرٹسٹوں ودانشوروں کے لئے انسانی تباہی سے بچنے کا ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے وہ ہے مکمل غیر جانبداری یعنی کہ "a nonalignment" کا راستہ۔ مادی ترقی کے نقارے بجانے کے بجائے مادی ترقی کے ناقد کا راستہ اس طرح جدیدیت ترقی پسند تحریک کا پھیلاؤ ہے نہ رجعت

پسندی۔ یہ تینوں ادب کے متبادل، متوازی اور اپنے رخ کے لحاظ سے متضاد ادبی رویے ہیں۔

یہ اور بات ہے کہ بعض ترقی پسند ادیبوں کا جھکاؤ جدیدیت کی طرف ہے اور بعض جدید ادیب و شاعر ترقی پسندی کی طرف مائل رہے ہیں۔ مگر تحریکوں کی بحث میں کسی جھکاؤ سے تصفیہ نہیں ہوتا۔ اس ادیب کا واضح رجحان شخصیت اور اس کا مسلک کسی حلقے سے منسلک کرتا ہے اور پھر یہ بات بھی زیادہ اہم نہیں کہ کون کہاں کھڑا ہے اصل بحث تو تحریکوں کی بنیادوں پر ہوگی کہ کس تحریک میں کونسی بات پر زیادہ زور دیا گیا ہے اور کونسی بات پر کم اس کم زیادہ زور دینے (stress) سے ادب کے دھارے پلٹ جاتے ہیں بلکہ کچھ دنوں میں اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ آنے والے یہ بھی نہیں بتا سکتے کہ کبھی یہ ایک ساتھ بھی چل رہے تھے ورنہ ادب کے جو دوسرے لوازمات یا شرائط جو گہرائی و گیرائی عطا کرتے ہیں دنیا کی ساری تحریکوں کے لئے کم و بیش مشترک ہی ہوتے ہیں۔ اچھے جدید ادب اور برے جدید ادب کا تو فرق رہیگا جیسے کہ اچھے ترقی پسند ادب و برے ترقی پسند ادب میں ہوتا ہے۔ ادب کے ان بنیادی مطالبات کی تکمیل کسی ادیب کو عبوری ارتقا عطا کرتی ہے لیکن جب ہم کسی افقی موڑ کی بحث اٹھاتے ہیں تو ان مشترک عناصر کے اعادہ کی ضرورت نہیں رہتی۔

جدید ادب کے بعض کرم فرما اصل تنقیحات پر پردہ ڈالنے کے لئے لفظ جدید کے لغوی الجھاؤ میں ڈال دیتے ہیں۔ اگر ہم تھوڑی دیر کے لئے یہ مان بھی لیتے ہیں کہ جدید ادیبوں میں کوئی بہت بڑا ادیب پیدا نہیں ہوا لیکن جدید نسل کا یہ احسان کیا کم ہے کہ تاریخ ادب میں اس نے ایک نیا باب کھول دیا ہے جاندار اور سچے ادب کی راہیں دکھلا دیں۔ سائنس اور سیاست کی گرفت سے اسے آزاد کیا وہ سیاست جو ایک ہی رات میں سامراجی لیڈروں کی جنگ کو عوامی آزادی کی جنگ میں بدل دیتی ہے مادر وطن کی جے کار اور پنچشیل کی آبروریزی ایک ساتھ کرتی ہے۔ سوسائٹی کو اسٹرائیکوں سے واقف ہونے کے بعد ہم امید کا جھوٹا فریب کیوں دیں۔ کیوں نہ کھلے طور پر اظہار کر دیں کہ آج انسان اور اس کی ساری قدریں اندر سے ٹوٹ چکی ہیں وہ سارے فلسفے جو سماج میں نظم و ضبط پیدا کرتے تھے۔ کائنات اور انسان کا رشتہ استوار کرتے تھے کھوکھلے ہو چکے تھے اس سے پہلے کہ یہ عمارت سروں پر آ رہے کیا یہ ضروری نہیں کہ ان کے کھوکھلے پن کا اعتراف اور اظہار کر دیا جائے اور اس سارے دیئے ہوئے میٹریل کو جو ہمیں اپنے علم اور اس در سے ملا ہے جو خون میں شامل ہے اپنے طور پر نئی ترتیب

(Rearrange) کرنے کی کوشش کریں۔اور پھر اسکے علاوہ ادب اور آرٹ کا فنکشن کیا رہ جاتا ہے تخلیق اسی نئے (Arrangment) کا نام ہے ورنہ بنی ہوئی چیز بنانا تخلیق نہیں۔دی ہوئی بات دہرانا ادبی کلرکی ہے جسے ہم رعایتاً صحافی ادب کہہ لیتے ہیں۔

کون وثوق سے کہہ سکتا ہے کہ وقت کے ساتھ انسانی فطرت تبدیل ہو رہی ہے لیکن اتنا ضرور وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ اپنے اطراف واکناف سے اس کے رشتے ناطے ضرور بدل گئے ہیں۔اگر نہیں بدلے تو یہ غیر محفوظ ہونے کا احساس کیا ہے۔وہ مظاہر کیوں ہیں جنکا شروع میں ذکر کیا گیا ''بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے'' یا ''سب چلتا ہے'' کہنے والے بھی کیوں اپنے خوابوں سے مخلص نہیں رہ پاتے کوئی باپ آنے والی نسلوں کے لئے ناریل کا پیڑ کیوں نہیں لگاتا آپ کہیں گے کہ اسٹیٹ کا نظام اسکا سبب ہوسکتا ہے کہ دنیا میں جہاں بظاہر اسٹیٹ کا نظام ٹھیک ٹھاک چل رہا ہے وہاں بھی انسان اجنبیت کا شکار کیوں ہے۔یقیناً اندرونی رشتے ناطے ٹوٹ گئے ہیں یا کم از کم بدل گئے ہیں آج کے بدلے ہوئے حالات میں یہ دیکھنا ہوگا کہ فرد اور فرد، فرد اور سماج، فرد اور کائنات کے درمیان کوئی تعلق باقی بھی رہ گیا ہے یا نہیں۔

اسی بدلی ہوئی حسیت (Sensiblity) کا ادراک اور بے باکانہ اظہار جدید ادب کی پہلی نشاندہی ہے۔یہی دئے ہوئے زمانے میں آرٹسٹ کا شعور ہے جو منطقی انداز میں سماجی علم ،حالات کے مشاہدے کے علاوہ آرٹسٹ کی چھٹی حس سے ملکر بنتا ہے۔جس میں کوئی منطق نہیں،اس سچائی کو منکشف کرتا ہے جو کسی اور طور پر ظاہر ہو ہی نہیں سکتیں۔اس شعور کو ہمارے قریب ترین پیش رو نقادوں نے اس حد تک محدود کر لیا تھا جو کسی بھی محلے کے سماجی کارکن کے ذہن میں پایا جاتا ہے۔ آج کے جدید ادیبوں نے اپنے دور کی حسیت کا اظہار کیا ہے اسی لئے وہ اپنے عہد کی نمائندگی کا حق ادا کر رہے ہیں۔

جب ہم یہ دیکھتے ہیں دئے ہوئے نظرئے سب ایسی کنجیاں ہین جنکے معنی رینگ کر کہیں دور نکل گئے ہیں۔تو وہ انکی نقاب کشائی سے نہیں چوکتے یہ کام جدید ادیب شاعر نہایت تندہی سے انجام دیتے رہے ہیں۔وہ بڑی بیدردی سے سارے نقلی مکھوٹے نوچ پھینکنے کے خواہشمند ہیں،انسانیت کے تحفظ کے لئے اسے پہلے مقدس اقدام سمجھتے ہیں۔چاہے یہ مکھڑے کتنے ہی عزیز ومتبرک کیوں نہ

سمجھے جاتے رہے ہوں۔

سچ بولنے کی یہی پرخلوص لگن ہے جس سے انہیں اپنے اندر چھپے ہوئے جھوٹ کو باہر نکال پھینکنے اور اپنے دکھوں کا خود تماشائی بننے کا حوصلہ پیدا ہوا ہے۔ بعض سادہ لوح بزرگ جوان نشانیوں کو، نعروں کو، انسان کے لئے ضروری برائی یا ایک سہارا سمجھتے ہیں گھبرا اٹھتے ہیں۔ بعض (Committed) نقاد عام پڑھنے والوں کو اس مغالطہ میں ڈالنا کی کوشش کرتے ہیں کہ جدید ادیبوں نے اپنے ماضی کو عاق کر دیا ہے ان کے پاس کوئی اخلاقی ڈھانچہ نہیں رہ گیا ہے حالانکہ رائج الوقت مفلوج نظریات کو مسترد کرنے اور ماضی سے رشتہ توڑ لینے میں بڑا فرق ہے۔ ہر دور میں یہی ہوا ہے کہ جب مروجہ اصول وضوابط نا کارہ ہو گئے اور قبروں کی طرح انسانی روح کو پینے لگے، آرٹ بے جان تصنع کے سوا کچھ نہ رہا، نئے ادب کا سیل رواں سب کچھ توڑ کر باہر آ گیا۔ اور پھر اس میل کو راہیں ملیں اور سمتیں متعین ہوئیں۔ آج جدید ادب کا یہ میل خود اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ نئی نسل اپنے ورثے سے مطمئن نہیں وہ ایک بڑی تبدیلی کی خواہشمند ہے جو بھی نوجوان، ادب کو میدان میں لا رہے ہیں جدیدیت ہی میں اپنے مستقبل کی تلاش کر رہے ہیں اور یہ سب آسمان سے نہیں اترے اپنے اجداد کا خون انکی رگوں میں رواں ہے موجودہ اخلاق نظام کی شکست کا اعتراف اور اظہار اخلاقیات کا انکار نہیں۔

جدید ادیب تو اپنے اس ورثے سے بھی متنفر نہیں جنہیں کچھ دن پہلے اصول قرار دیکر رد کر دیا گیا تھا۔ بعض جدید ادیبوں نے گمشدہ معنویت کی تلاش زماں ومکاں کے حدود پھلانگ کر بھی کی ہے زمانہ ماقبل تاریخ کے انسان کی معصومیت کو بھی سینے سے لگایا ہے لیکن ماضی کی روایات کو برتنے کا فرق ضرور ہے ۔ بنیادی طور پر یہ فرق معنی کا فرق ہے ہم سے پہلے روایت محدود معنوں میں لی جاتی رہی جس میں قومی طبقاتی مذہبی دیواریں حائل رہیں۔ لیکن آج رسل ورسائل کے سبب وہ سارا حسن وآہنگ ہماری روایت ہے جو قومی اور بین الاقوامی کلچر اور ادب کے واسطے سے ہم تک پہنچا اور ساتھ ہی اس میں قوت تھی کہ ہم تک پہنچنے میں کامیاب ہوا۔

بدلے ہوئے زمانے کی نئی حیثیت جھوٹے سہاروں کی نقاب کشائی سچائی کا سامنا کرنے اور کروانے کا حوصلہ (چاہے وہ کتنے ہی بھیانک کیوں نہ ہو) اور وسیع معنوں میں اپنے خون میں شامل روایات کے علاوہ جدید ادیب کی شخصیت مل کر جدید ادب کا بلکہ ہر بڑے ادب کا خمیر اٹھاتی

ہیں اس کی شخصیت کے بھرپور اظہار کے لئے ضروری تھا کہ اسے تمام نظریوں اور فلسفوں اور فارمولوں پر فوقیت دیجائے تاکہ وہ ان سب سے آزادیاں سب کی قبولیت میں آزاد ہوکر اپنے غیر مشروط غیر جانبدار ذہن سے انسانی اشیا کائنات کے رشتوں کی کھوج اور تدوین کرے۔ بے جان تعلیمات کو مسترد کر کے اپنے ذاتی ردعمل اور ادبی تجربات کو آرٹ کی بنیاد بنائے تب ہی جامد اور جھوٹی گھسی پٹی شاعری و ادب سے نجات مل سکے گی۔ یہاں ایک بات اور قابل تشریح ہے کہ جب ہم آرٹ کی فوقیت کی بات کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہم مجرد آرٹ اور مجرد انسان کی تبلیغ کررہے ہیں (حالانکہ یہ بھی ایک طرح کی رشتوں کی تدوین ہے) ذاتی ردّعمل ہمیشہ اندرون اور بیرون کے ٹکراو ہی کا نام ہوگا ہم چاہتے ہیں کہ یہ ٹکراؤ عام ہو۔ ہر ادیب الگ الگ راستوں سے آگے بڑھتا ہے اس پیچدار عمل میں الگ الگ جز کی تکمیل کرتا ہے اس لئے ہمارا ادب ایک دوسرے سے ہماری صورتوں کی طرح مختلف اور منفرد ہے اپنے راستے کے منطقی نتیجے کے طور پر اس کا رخ انفرادیت کی طرف مائل ہوتا ہے یہی مختص معنوں میں پرسنل اور ذاتی ہونا ہی بظاہر الگ الگ نظر آنے والے، جدید ادیبوں کو ایک لڑی میں پروتا ہے۔ ایک طرف بے انتہا کانشس (Conscious) اور شعوری رہنمائی میں آگے بڑھتے ہیں۔

اب سوال یہ ہوسکتا ہے کہ آخر کس بوتے پر اور کس منزل کے لئے مختلف ہونے کی کوشش کی گئی۔ دیئے ہوئے ضابطوں، فارمولوں اور مروجہ روایات سے آزادی لی جارہی ہے تو آخر کیوں؟ اس کا ایک ہی جواب ہے انسان کے لئے سارے سہارے ٹوٹ چکے ہیں، پنڈورا کے صندوق میں ایک ہی امید باقی رہ گئی ہے وہ آرٹسٹ کی تخلیق اور تخیلی قوت ہے انسان کا باطن اور ویژن ہے اگر اسے کھلے طور پر منعکس ہونے کا موقع ملے تو ایک کلچر جنم لے گا آنے والے بجس بے درد مشینی عہد کو ایک گداز جمالیاتی منزل ملے گی انسان میں ایک دردمندی جاگے گی، وہ جھوٹے خیال سے نکل کر سچی زندگی گذارے گا اسی اور صرف اسی حد تک ہماری سماجی ذمہ داری پوری ہوتی ہے آج کے سائنسٹیفک دور میں صرف یہی فکشن کا آرٹسٹ کو غلام یا عضو معطل ہونے سے بچاسکتا ہے۔ اسی بل بوتے پر آج ہم جدید ادب کا اثبات کرتے ہیں۔

۱۹۳۶ء کے بعد ادیبوں کی جس نئی پود نے ناول و افسانے کو اظہار کا ذریعہ بنایا وہ پہلے کے

مقابلے میں جدید تر ذہن، سائنسی فکر اور احساس تازہ کی مالک تھی اس کے ذہن و شعور کی تعمیر میں اگر ایک طرف مارکس اور اشتراکی سرمایہ ادب تھا تو دوسری طرف فرائڈ اور ڈی ایچ لارنس اور جیمس جوائس جیسے مفکر اور ادیب تھے انکے نظریات اور ادب سے ہر ادیب نے اپنے کردار اور مزاج کی مناسبت سے استفادہ کیا انہوں نے فرد اور سماج کے رشتے کو سمجھتے ہوئے سماجی عوامل کے ساتھ ساتھ فرد کے کردار اور اس کے تجربات پر زور دیا اس طرح اردو ناول میں تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت نگاری کی تازہ لہر پیدا ہوئی۔

پریم چند کے بعد شروع ہونے والا یہ دور گذشتہ تیس سال کے زمانے پر محیط ہے۔ لیکن اس درمیان ۱۹۵۰ء کے آس پاس ایک نئی پود بھی اس کارواں میں شامل ہوگئی جو احساس و شعور کی ایک نئی سطح اور نئے زاویہ فکر کی نمائندہ ہونے کے باوجود اس سے الگ نہیں۔

اس تیس سالہ دور میں اردو ناول کے عصری زندگی اور بصیرت کی تغیر و ترجمانی کرتے ہوئے جس طرح فن کے نئے امکانات کی جستجو اور نئی روایات کی تعمیر کی ہے اس کا مطالعہ ہی دراصل جدید اردو ناول کا مطالعہ ہے آسانی کے خیال سے اس زمانے کو ۱۹۵۰ء سے قبل اور اس کے بعد کے ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

اس عہد میں ترقی پسندانہ ادب کی کثیر اشاعت اور مقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ فرد کی ذات اور زندگی زیادہ پیچیدہ پر آشوب اور پرفسوں ہوتی جارہی ہے اور اسی نسبت سے خارجی قوتوں سے اسکی آویزش بھی زیادہ شدید اور گہری ہو رہی ہے اس عہد میں دانش و فکر و ادب و سیاست، تعلیم، تہذیب غرض زندگی کے ہر شعبے میں متوسط طبقہ نمایاں حصہ لے رہا تھا اور مختلف حالات میں اس کی نفسیات نت نئی صورت اختیار کر رہی تھی۔ پریم چند نے جب اسے اعلی سماجی اور سیاسی میدان عمل میں دیکھا تھا تو اس کی عملی قوت جرات و ہمت حوصلہ مندی اور امید پروری پر ان کی نظر جم گئی تھی اس دور کے ناول نگاروں نے اسے نئے حالات میں ذرا زیادہ قریب سے دیکھا تو اس کی داخلی کشمکش محرومیوں، اعصابی ہیجان، اور روحانی کرب دردمندی نے انھیں شدت سے متاثر کیا لیکن اسکی شکست خوردگی اور یاس و محرومی انفرادی ہوکر اجتماعی آویزش اور آشوب کی ساری فضا کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ لندن کی ایک رات کا ہیرو نعیم ایک موقع پر سوچتا ہے انسان کی قسمت

میں یہ جگر خراشی، یہ کوفت آخر کیوں ہے ہم کتنے بے بس ہیں ۔سب سے زیادہ تکلیف دہ روحانی مصیبت ہے جو ہمیں لاچار و بے حس کردے جو ہمارے جذبات کو اتنا الجھادے کہ پھر انکا سمجھنا مشکل نہیں ناممکن ہو جائے ۔سجاد ظہیر کے ناولٹ لندن کی ایک رات کے بیشتر کردار اسی روحانی اذیت اور باطنی کشمکش سے دوچار ہیں کچھ عرصہ بعد اسی تکنیک کو قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول میرے بھی صنم خانے میں زیادہ انہماک جزرسی اور کامیابی سے برتا اور پیش کیا ۔اس کا موضوع برطانوی عہد میں اودھ کے جاگردار طبقہ کا تہذیبی زوال اور اس کی موت کا المیہ تھا ۔اس طرح موضوع کی حد تک یہ ناول پریم چند کی روایت سے گریز لیکن سرشار اور رسوا کی تجدید کا مظہر ہے ۔اس کا موضوع بھی نوابی دور کی لکھنوی تہذیب کا زوال رہا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ میرے بھی صنم خانے میں نوابین کے محل، خانم کے کارخانے اور چوک کی جگہ غفران منزل لالہ رخ دلکشا کلب، اور حضرت گنج نے لے لی ہے ۔دوسرے یہ کہ رسوا اور سرشار نے نسبتا غیر جذباتی ہو کر اس طبقہ کی زندگی کو تاریخی اور سماجی حقائق کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے ۔جبکہ قرۃ العین حیدر کے یہاں صورت حال برعکس ہے تاہم تقسیم ہند کے سانحہ تک پہنچتے پہنچتے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے قرۃ العین کے جذباتی اور فکری دھارے نے ایک کروٹ بدلی ہے مشترکہ قومیت مشترکہ کلچر کی بقا اور قومی آزادی کے جو خواب وہ دیکھ رہی تھیں ان کی شکست کا کرب پیچو کی موت کے مرثیہ میں پوری شدت سے ابھر آیا ہے پھر آخر دہلی سے رخشی کی واپسی اور غفران منزل میں قائم دفتر کے سنتری کا اسے روک کر یہ کہنا کہ شریمتی مہیلاؤں کی ری سیٹلمینٹ کا دفتر امین آباد میں کھلا ہوا ہے ۔نہ صرف تعلقہ دار طبقہ کی نزاعی ہچکی کا منظر ہے بلکہ یہ ناول ایک علامتی رنگ میں ہندوستانی مسلمانوں کا المیہ بھی بن جاتا ہے جو اپنے ہی وطن میں مہاجر ہو جاتے ہیں ۔

یہ ناول ایک شاعرانہ تخیل اور اچھوتی تکنیک کا بے مثل نمونہ ہے ۔مغرب میں شعور کی رو کا دبستان ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے خلاف ردّعمل اور اس احساس کا نتیجہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری کو جسے غلطی سے نقل (Imitation) کہتے ہیں ناول میں انسانی زندگی کے ناقص سطحی اور محدود تجربات کا احاطہ کرتی ہے خارجی اور سماجی زندگی اتنی گنجان وسیع اور بے ہنگم ہے کہ اس طرح ناول میں اسکا احاطہ ممکن نہیں زندگی بقول ورجینیا وولف روشنی کا ایک ایسا ہالہ ایک ایسا نیم شفاف ملفوف ہے جو شعور کے آغاز سے آخر تک ہم پر محیط رہتا ہے اس لئے اس کا خیال ہے کہ اس تغیر پذیر

انجانی روح کی خوابگوں فضا کو خواہ وہ کتنی ہی نازک اور تہہ دار ہو ناول میں اس طرح پیش کرنا کہ اجنبی اور خارجی عناصر کم سے کم راہ پائیں ناول نگار کا حقیقی منصب ہے۔ اس زندگی کو صرف شعور کی روداد اور تلازمہ خیال کی آزادی کے ذریعہ ہی گرفت میں لایا جاسکتا ہے دوسرا معاون طریقہ یہ ہے کہ اس کی زندگی کی مصوری میں داخلی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوب اظہار اختیار کیا جائے تاکہ باطنی وجود کے اچھوتے تجربات اوفکر وخیال سے زیادہ سے زیادہ تہیں کھل سکیں۔ اس دبستان کے مطابق ناول میں مختلف اور متعدد ذہنوں کو یکجائی اور وحدت میں پیش کرنا بھی ضروری ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب وہ منطقی استدلال سے محروم ہوں استدلال ہمیں گھڑیوں کے شکنجے میں جکڑ دیتا ہے جبکہ شعور کی فطری رو ہمیں ابدی بنا دیتی ہے اور ازل سے ابد تک بہتے ہوئے وقت کے دھارے میں انسان روح وحدت کا شفاف پیکر اختیار کر لیتی ہے۔

یہ تکنیک اور اس کے پیچھے وقت کے تسلسل، سماجی حقیقتوں اور منطقی مطالعہ کی نفی اور انسانی وجود کی ٹریجڈی کے جو تلازمات اور تصورات ہیں، قرۃ العین حیدر نے ان سے بھی استفادہ کیا ہے ان کے اکثر کرداروں کے باطنی اور ذہنی تجربات میں بلا کی یکسانیت ہے وہ ایک ہی انداز اور آواز میں باتیں کرتے ہیں انکی لمحاتی اور جذباتی زندگی ایک ہی ہے اور وہ زندگی بڑی سطحی، حقیر بے معنی لیکن معصوم ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں اکثر یہ صدا سنائی دیتی ہے۔

''یہ دنیا بڑی اچھی جگہ ہے بڑی خوبصورت ہے لوگ کتنے سوئیٹ ہیں ہر شئے حسین ہے۔ موسم اتنا پیارا ہے آسمان پر دھنک نکلی ہے اتنا اچھا لگ رہا ہے۔''

لیکن ناول کے دوسرے حصے میں ساحل دھسنے لگتے ہیں اجتماعی زندگی کے بھونچالوں میں غفران منزل کا آئینہ خانہ کانپنے لگتا ہے تو رات کا سناٹا گہرا ہوتا جاتا ہے ہوائیں روتی ہیں، طوفانی بادل گرجتے ہیں اور اندھیرا بڑھنے لگتا ہے۔ یہ علامتیں بار بار آتی ہیں اور اس اندھیرے کے اس پار کیا ہے مجھے ایک مشعل لا دو تاکہ میں اندھیارے کی وادیوں میں قدم رکھ سکوں۔

قرۃ العین حیدر کا یہ تجربہ اور اس کے بعد ''سفینۂ غم''، ''دل'' اور ''آگ کا دریا'' کی صورت میں اسکی توسیع وتکمیل اردو ناول کی تاریخ میں جدت اور تکمیل فن کے احساس کا ایسا شاداب جزیرہ ہے جہاں کسی دوسرے کی رسائی نہ ہوسکی۔

قرۃ العین حیدر کی شدت احساس اکثر رومانی لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے ان کے کردار تخیل پرستانہ آرزومندی کا پیکر ہیں ان کی روح کی المناک تنہائی اور خود نگاہی بھی رومانی تخیل کی دین ہے۔ رومانیت کی یہ شہ نشین موج اسی دور میں عصمت چغتائی کرشن چندر اور عزیز احمد کے ناولوں میں بھی نظر آتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پریم چند کی تصور پرستی نے ان کے یہاں رومانیت کی جگہ لے لی ہے تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اجتماعی شعور اور نفسایاتی بصیرت نے فنی دلکشی اور تکنیک کے اعتبار سے اردو ناول کو پریم چند سے آگے کی راہیں دکھائیں۔

اس دور میں اگرچہ ناول کے مقابلے افسانہ کو زیادہ فروغ ہوا لیکن ناول میں بھی ایک نئی انسان دوستی اور تحلیل نفسی کے رجحان کے فنی تکمیل کے نئے امکانات پیدا کئے۔عصمت کا ضدی اور ''ٹیڑھی لکیر'' کرش چند کا شکست اور عزیز احمد کا گریز اور ایسی بلندی ایسی پستی اس دور کے نمائندہ ناول کہے جاتے ہیں۔

عصمت چغتائی نے ایک چونکا دینے والی جرأت بصیرت اور بے باکی کے ساتھ متوسط طبقے کی صعوبتوں آلودگیوں اس کی نفسیات اور مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔عشق اور جنسی زندگی کے بارے میں پریم چند کا نقطہ نظر آخر تک ان کے اخلاقی معیار کی گرفت سے آزاد نہ ہوسکا۔ وہ جبلی اور جنسی محرومی کے نتیجے میں فرد کی ذات اور زندگی میں پیدا ہونے والی جذباتی اور ذہنی کمی کو نہ دیکھ سکے۔ عصمت اور عزیز احمد نے اس پہلو پر زور دیا تاہم عصمت نے ایک لحظہ کے لئے بھی سماجی عوامل کو نظر انداز نہیں کیا اس لئے ان کے فن مین ایک صحت مند توازن ملتا ہے۔

اس دور میں عزیز احمد کے ناول اردو میں نئے امکانات نئی حقیقتوں کی ترجمانی اور نئے فنی شعور کے اظہار کا نمونہ ہیں۔عزیز احمد نے مواد اور موضوع کی حسن کارانہ ترکیب اور پیشکش میں جس سلیقہ سے کام لیا اس نے اردو ناول کو تکنیکی تکمیل کے نئے معیار دیئے،انہوں نے شہر کی پیچیدہ طبقاتی زندگی کے جذباتی اور ذہنی انتشار مغربی اور مشرقی تہذیب کے تصادم اور متوسط طبقہ کی بدلی ہوئی نفسیات کو بڑی بے باکی اور زرف نگاہی سے پیش کیا گریز اور ایسی بلندی ایسی پستی میں نعیم اور سلطان حسین کے کردار اس طبقے کی ذہنی اور جذباتی الجھنوں کی مکمل اور جاندار تصویریں ہیں عزیز احمد کے کردار ایک آزاد فضا میں سانس لیتے اور ہر سمت میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں ان کی آلودگیوں

اورلغزشوں پر پردہ نہیں ڈالتے تاہم یہ احساس ضرور ہوئے ہوتا ہے کہ انہوں نے متوسط طبقے کو امراء وجاگیردار طبقے کی مغرب زدہ اور عیش پرستانہ زندگی سے اس کے رابطوں کی فضا میں پیش کرنے پر اصرار کیا ہے اور اس طرح متوسط طبقے کے انہیں پہلوؤں پر زور دیا ہے جو انحطاطی مریضانہ اور تعیش پسندانہ ذہنیت کو لاتے ہیں۔ محنت کش طبقہ کی زندگی اور اس کے مفادات سے اس کا تعلق عزیز احمد کی نظروں سے اوجھل رہا اس لئے ان کے ناول تکنیک کے اعتبار سے تکمیل کی طرف قدم بڑھانے کے باوجود یک رخ اور ناقص لگتے ہیں اس اعتبار سے چونکہ وہ برطانوی عہد کی پیچیدہ سماجی زندگی کی وسعت اور گہرائی کا پورا احاطہ نہیں کرپاتے۔

اب تو جو جدید دور کے اردو ناول کا یا ادب کا جائزہ لیا گیا وہ ترقی پسند تحریک کے خاتمے یا جدیدیت کی ابتدا کا زمانہ تھا اس دور کے بعد کا زمانہ اردو ناول کے فروغ کا زمانہ ہے اس دور کے قارئین نے افسانے سے زیادہ ناول کا مطالبہ کیا اور ناول اس دور کی سب سے نمائندہ صنف بن گیا لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس مدت میں کثیر تعداد میں جو ناول لکھے گئے وہ قدیم رنگ کے اصلاحی، اخلاقی، تاریخی، رومانی اور اسراری ناولوں کے دائرے میں آتے ہیں جن مستند ادیبوں نے اس دور میں سماجی زندگی کے حقائق کو سنجیدہ فکر کے ساتھ اپنا موضوع بنایا ان میں علی عباس حسینی، انتظار حسین، اے حمید، ہنس راج رہبر، مہیند رناتھ، رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین اور منظر سلیم کے بعض ناول قابل قدر کوششوں میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔

اس مدت میں جو یاس انگیز فضا میں امید کی نئی شمعیں روشن کرتے ہیں اور اردو ناول کے ارتقاء میں تکمیل بن کے نئے معیار دیتے ہیں یہ ناول ہیں آگ کا دریا، خدا کی بستی، اداس نسلیں۔ گزشتہ دس سال کی یہ فصل پچھلی کئی فصلوں پر بھاری ہے ان ناول نگاروں نے اپنے تجربات اپنی بصیرت اور اپنے ہی فنی روایات کے تخلیقی احساس سے اردو ناول کی فنی سطح کو بلند کیا ہے۔

اداس نسلیں پہلا ناول ہے جس میں پہلی جنگ عظیم سے لیکر تقسیم ہند تک برطانوی سامراج کی سیاسی ریشہ دوانیوں، تحریک آزادی کے مرحلوں اور اس تحریک میں کسان مزدور طبقہ کے حصہ اور حیثیت کو پنجاب کے ایک کسان کے نقطہ نگاہ سے دیکھا اور پیش کیا گیا ہے۔ پریم چند نے شاید اپنے طبقاتی تعلق سے تحریک آزادی میں متوسط طبقہ کے کردار اور اس کی قربانیوں پر زور دیا ہے حالانکہ

واقعہ یہ ہے کہ اس جدوجہد میں سب سے زیادہ ہلاکت تباہی اور تاراجی محنت کش انسانوں کا ہی مقدر رہی ہے عبداللہ حسین نے تاریخی شعور کے اس جدید پہلو پر زور دیکر ناول کو حقیقت نگاری اور فنی حسن کی نئی اقدار سے روشناس کرایا ہے۔

'گئودان' کی طرح اس ناول میں اسی دھرتی کی ''بوباس'' کھیتوں اور کھلیانوں کی حیات بخش کھلی فضا، البیلے موسموں کا تغیر اور ایک کسان کی زندگی کے ظاہری لوازم اور باطنی کوائف کی جیتی جاگتی تصویریں نظر آتی ہیں پریم چند کے ناولوں میں یوپی کے کسانوں نے جگہ پائی تھی اس لحاظ سے یہ پہلا ناول ہے جس میں پنجاب کے کسان کی رومان پرور زندگی جرأت وجفاکش، زبوں حالی اور محنت کے استحصال کی بھرپور تصویریں ملتی ہیں پہلی جنگ عظیم میں پنجاب کے کسان نے یورپ کے دیار غیر میں جوخون بہایا اور پھر کفن بر دوش انقلابیوں کی خفیہ سرگرمیوں میں سرفروشانہ حصہ لیا جلیانوالہ باغ میں اس کے خون کی جوارزانی ہوئی اور پھر برطانوی سامراج کے جبر وتشدد اور قید و بند کی جن صعوبتوں اور روحانی اذیتوں سے وہ گزرا ناول کے مرکزی کردار نعیم کی سوانحی سرگزشت میں ان تمام حالات وحوادث کا ایسا جامع اور جاندار مرقع پیش کیا گیا ہے کہ ناول ایک فرد نہیں بلکہ ایک غلام مظلوم دکھی پسماندہ لیکن بیدار ہوتی ہوئی حوصلہ مند قوم کا رزمیہ بن جاتا ہے۔ یہ ناول اس لئے جدید ہے کہ اس میں بیسویں صدی کے ہندوستان کی سماجی سیاسی اور روحانی زندگی جس تخلیقی بصیرت سے پیش کی گئی ہے وہ نئی ہے ایک نئے احساس وتکیل نے اس کی رہبری کی ہے اسی کے پیچھے وطن پرستی اور انسان دوستی کا ایک صحتمند، متوازن اور غیر جذباتی نقطہ نظر کارفرما ہے۔ اس ناول میں ہمارے قومی اوانفرادی کرداری بلندیاں پا کیاں اور خوبیاں ہی نہیں، پستیاں، لغزشیں بھی ہیں۔ عبداللہ حسین نے ہر جگہ نظریاتی تنگ نظری، عصبیت اور پاسداری سے بلند ہونے کی کوشش کی ہے۔ برطانوی غلامی کے دور نے یا آشوب نے شکستہ، ستم دیدہ اعصاب زدہ اور اداس انسانوں کی جونسلیں پیدا کی تھیں عبداللہ حسین نے ان کے باہمی رابطوں اور فاصلوں کو اور خارجی زندگی کے انکی کشمکش کو اپنے کرداروں کے روپ میں بے مثل سچائی اور وفاداری سے پیش کیا ہے۔ ناول کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ مصنف نے آزادی کو غلامی پر، انسان کو بہمیت پر اور محبت امن اور انسان دوستی کو قوتوں کو جنگ اور نفاق کی سازشوں پر ترجیح دی ہے۔

شمالی ہندوستان میں متوسط طبقہ کے مسائل اس کی معاشی الجھنوں اور قومی تحریکوں میں اس کی قیادت اور قربانیوں کی جو روداد پریم چند نے سنائی تھی وہ کم و بیش ۱۹۳۲ء تک پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے اس سلسلے میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کسی تعصب کی بنا پر نہیں بلکہ تعلق اور ذاتی مشاہدہ کی بنا پر ان کے ناولوں میں ہندو متوسط طبقہ کے کردار ہی نمایاں رول ادا کرتے ہیں اور یہ بات بھی کسی سے پوشیدہ نہیں کہ ان کے بیشتر کرداروں کا سیاسی اور سماجی وتہذیبی اور بشری وجود پر غالب رہتا ہے۔ گھر سے زیادہ باہر کے شور و شر اور ہجوم کی کارگاہ عمل میں وہ زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔

خدیجہ مستور کے ناول ۱۹۳۶ء کے آس پاس سے شروع ہو کر تقسیم کے چند سال بعد تک کے زمانے پر محیط ہے دوسری بات یہ کہ بیسویں صدی کے مشترکہ ہندوستان کے اقتصادی نظام، تہذیبی بساط اور سیاسی جہاد میں متوسط طبقہ کے مسلمانوں کی جو حیثیت اور حصہ رہا ہے خدیجہ مستور نے اپنے ناول میں اسکی بازیافت کا عزم کیا ہے اور اس عہد کی سیاسی فضا میں پیدا ہونے والی ہر لہر کو ناول میں سمونے اور جذب کرنے کے باوجود انھوں نے اپنے کرداروں کے ذہنی، جذباتی اور باطنی وجود پر اپنی توجہ مرکوز رکھی۔ جدید اردو ناول کا سرمایہ جو اپنی قدر قیمت کے لحاظ سے کسی طرح مایوس کن نہیں۔

بیسویں صدی کے نصف اول میں ہندوستان میں فرد اور سماج کی کشمکش جس طرح کے پیچ و خم سے گزری ہے ہمارے ناول نگاروں نے اسکی دیانت دارانہ تفسیر و ترجمانی میں کوتاہی نہیں کی ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان کی سیاسی سماجی اور تہذیبی زندگی کا قافلہ جن آزمائشوں اور مرحلوں سے گزرا اردو ناول اس عہد پر آشوب کی مکمل تاریخ ہیں۔ اس دور کی سماجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے فرد کا داخلی مزاج اور رویہ بدلا ہر ناول نگار نے اپنے عہد کی بصیرت کی روشنی میں اس عہد کی سچائیوں کو دریافت کیا اور ناول کا فنی اسلوب بھی بدلتا گیا۔

یہاں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ پریم چند اور ان کے قبل کے ادیبوں کے لئے ناول لکھنے کا کام جتنا آسان تھا، دور جدید میں یہ اتنا ہی پیچیدہ اور دشوار ہوتا جا رہا ہے۔ اور اس کا بنیادی سبب یہ کہ نذیر احمد سے لیکر پریم چند تک اگر چہ ہندوستانی معاشرہ کا اوپری ڈھانچہ بدل رہا ہے لیکن افراد کی ذہنی اور جذباتی زندگی میں تغیر کی رفتار سست تھی اس لئے انکا مطالبہ اور ناول میں تخیل کی مدد سے انکی تشکیل و تعمیر کا کام نسبتاً آسان تھا۔

تقسیم کے بعد ہمارے ادب میں کم بیش دس سال تک جمود کی جو لہر آئی تھی وہ نتیجہ تھی عالمی اور قومی سطح پر وقوع میں آنے والے حالات وحوادث کا، جنکے ہمہ گیر اثرات نے دیکھتے ہی دیکھتے انسانی نفسیات کا چولہ بدل دیا اور جسے دیکھ کر ادیب مبہوت رہ گیا۔ ہندوستان کی اجتماعی زندگی میں تقسیم، فسادات، ہجرت یا دیسی ریاستوں اور زمینداری کے خاتمے نے جو ہلچل پیدا کی تھی وہ اتنی اہم نہیں تھی۔ اہم تبدیلی وہ تھی جو سماجی اور ذہنی وجذباتی رشتوں کے بطن سے پیدا ہو رہی تھی اس سلسے میں اس افسوس ناک واقعہ کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ آزادی سے قبل کے بیشتر ادیب نئی زندگی اور نئے ذہن واحساس کو سمجھنے سے قاصر ہیں وہ خواہ کسی بھی قوت کی عینک لگائیں کسی بھی نظرئے فلسفے یا سماجی علم کا سہارا لیں زیادہ سے زیادہ فرد اور سماج کے بدیہی رشتوں کو دیکھ سکتے ہیں ان باطنی رشتوں حسی کوائف اور روحانی کرب کو نہیں، جو اس دور کے انسان سے مخصوص ہے۔ اس کے برعکس نیا ادیب عصری زندگی کے حقائق کو سمجھنے کی نسبتاً زیادہ صلاحیت رکھتا ہے۔ ہر چند کہ زندگی تیز رفتاری سے بدل رہی ہے لیکن چونکہ نیا ادیب اسی متلاطم بحر سے ایک موج کی طرح ابھرا ہے اسی لئے اسکی ذات میں سیل حیات کا عکس دکھائی دیتا ہے وہ سماجی علوم سے بیگانہ نہیں لیکن فن کی تخلیق میں وہ کتابی علم سے زیادہ اپنے تجربات اور مشاہدات پر ہی اعتماد کرنا ہے یہ بھی سچ ہے کہ وہ تاریخی قوتوں اور سماجی ارتقاء سے زیادہ فرد کی تبدیلی اور اس کے ارتقاء پر نظر رکھتا ہے اور یہی وہ منزل ہے جہاں سے وہ اپنے لئے شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک نیا راستہ بناتا ہے۔

ما بعد جدیدیت

اس بات پر بار بار زور دیا جاتا رہا ہے کہ مابعد جدیدیت کا تصور ابھی ابھی وضاحت طلب ہے۔ ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ بعض موافق اور مخالف لوگ بھی اسکی حدوں سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتے اور اپنے اپنے طور پر اس کی توضیح وتشریح میں لگے نظر آتے ہیں۔ مخالفین کا گروپ تو کچھ بھی سننے کو نہیں اس کے مضمرات وممکنات کیا ہیں؟ اس پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے اس کی وجہ یہ ہے کہ جو مضامین شائع ہوتے رہے ہیں استثنائی صورتوں کے علاوہ واقفیت سے زیادہ احساسات سے تعلق رکھتے ہیں بعض نقاد اس سلسلے میں گہرائی میں جانے کی بجائے سطحی اطلاعات کی

بناء پر گمراہی کی ایک فضا قائم کرنے کے درپے معلوم ہوتے ہیں ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدیدیت کے کچھ واضح مضمرات اور ممکنات پر سنجیدگی سے روشنی ڈالی جائے تاکہ کچھ ذہنوں پر جو جالے پڑے ہوئے ہیں انکا خاتمہ ہو سکے اور صحیح صورت حال سامنے آ سکے۔

مابعد جدیدیت کا تعلق کسی نہ کسی طرح ساختیات اور پس ساختیات سے رہا ہے۔لہذا یہ ضروری ہے کہ متعلقہ تھیوری پر گفتگو کی جائے جو فلسفیانہ نکات پیش کئے جاتے رہے ہیں ان سے واقفیت کی کوشش کی جائے۔

معاشیات کی دنیا میں مارکس نے کیا کیا اور فرائڈ نے لاشعور کے اسرار و رموز کو واشگاف کرنے میں کیسے کیسے ہفت خواں طے کئے ان سے ہم واقف ہیں لیکن زبان اور لسانیات کے ساسیئر (Saussure) نے مغربی افکار و آرا میں کیسا انقلاب برپا کیا اس سے آگاہی بہت کم ہے اس کی وجہ تو یہ ہے کہ اردو کی حد تک لسانیات کا مطالعہ ہنوز ابتدائی مرحلے میں ہے ہم آج بھی مبادیات کے تعارف سے آگے نہیں بڑھے ہیں لہذا انسانی عوامل لسانی حلقہ اثر لسانی گرہ کشائی اور لسانی اطلاعات اور نتیجے کے طور پر بشریات ،عمرانیات و ادبیات بلکہ کائنات کے بارے میں نئے اور اہم نظریوں کی تشکیل سے ہماری بے خبری عمومی حیثیت رکھتی ہے دوسری وجہ یہ ہے کہ ہم مزاجاً روایت پرست اور ذہنی طور پر کاہل ہیں ۔ ہمارے بندھے ٹکے تصورات نئے امکانات سے ہمیشہ دامن کشاں رہتے ہیں چنانچہ عدم آگہی ہمیں جو سکون دے جاتی ہے اس میں مگن رہنے کے ہم عادی ہو گئے ہیں۔حالانکہ بعض باتیں واضح طور پر بیان کی جا سکتی ہیں۔مثلاً یہ کہ الفاظ بذات خود بے معنی ہیں بلکہ ان میں زندگی ہی نہیں ہے اس وقت تک جب تک ہم انہیں لسانی نظام میں نہ دیکھ سکیں۔کوئی ادیب ادب تخلیق نہیں کرتا ادب ایک مخصوص لسانی سسٹم میں موجود ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ کو لکھواتا رہتا ہے۔کولمبس امریکہ کو دریافت نہ بھی کرتا تو وہ دریافت ہو جاتا۔

(ساسیئر کے مطابق):-

if we could embrace the sun of word images stored in the mind of all individuals ,we could identity the social bond that constitutes (langue). it is a storehouse filled by

members of a given community, through their active use of (parole), a grammatical system that has potential exisetence an each brain or more specifically ,in the brains of a group of individuds for (language) is not complete in any speaker, it exist perfectly only within collectivity.(۱۵)

ادیب کی انفرادیت، شخصیت، وجدان، ذوق، ادب کے حوالے سے کوئی اہمیت نہیں رکھتے اس لئے کہ ادیب کسی مخصوص لسانی نظام کا اسیر ہے وہ اس کے آگے نہیں نکل سکتا، ادب کا غیر ساختیاتی جائزہ غیر سائنسٹفک وغیر معتبر ہے۔ کسی زبان کے وسیلے سے جو نظام مرتب ہوتا ہے اسی نظام کے تحت سائنسٹفک تجزیہ ممکن ہے اور وہی معتبر بھی ہے ادب میں تجربہ کوئی چیز نہیں ہے یہ تجربہ پہلے سے ہی ایک نظام میں موجود ہے۔ زبان ایک کل ہے اس کے اجزاء اکائیاں ہیں یہ اکائیاں اپنے آپ میں خود کفیل ہیں۔ ان کی قدریں ایک دوسرے سے رابطوں اور رشتوں پر استوار ہیں۔ یہی بات ایک جملے کے بارے میں کہی جاسکتی ہے ایک مکمل نظم کے بارے میں بھی اور ایک پورے ناول کے بارے میں بھی۔

رشتے اور رابطے ایک معینہ سسٹم میں موجود ہیں جنکی شناخت کلی طور پر انکے اضداد سے ہوتی ہے زبان بذات خود نشانات (signs) کا ایک نظام ہے جس کا مطالعہ ایک معینہ وقت کے حدود میں کیا جاسکتا ہے نہ کہ تاریخی حوالے سے۔

یہاں اس امر کا اظہار ضروری ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات کے پس منظر اور حدود میں مابعد جدیدیت کے کتنے ہی اہم پہلو سامنے آ جاتے ہیں۔ اس نے جدیدیت کے تصور The end of man اور Dehumanization af art کو پس جدیدیت کے تحت Dehumanization of the planet میں مبدل کر دیا ہے۔ لیکن یہاں اس امر کا خیال رکھنا چاہئے کہ ایک تو مابعد جدیدیت ساختیات اور پس ساختیات سے ہم رشتہ ہے تو دوسری طرف کئی لحاظ سے ان سے آگے بھی ہے۔ یعنی کہ مابعد جدیدیت میں ساختیات اور پس ساختیات کے عوامل دیکھے جاسکتے ہیں اور یہ عوامل جدیدیت کے خاصا بُعد رکھتے ہیں لیکن جدیدیت یا اس کی

وضاحت کے لئے روشن خیالی کی طرف رجوع کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

فرانس میں دانشوروں نے ایک تحریک چلائی جسکا نام Enlightenment یا روشن خیالی تھا۔ روشن خیالی کی تحریک برطانیہ میں Scoottish enlightenment کے فارم میں قبول کی گئی۔ اس تحریک نے اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں زور پکڑا۔ اسکے خاص مفکرین تھے D. Alembert,Diderot,Hume,Smith,Rousseau,Kent Voltaire.

دراصل روشن خیالی مثبت پہلوؤں پر محیط تھی جس پر منطقی اور استدلالی توضیحات کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اشیاء کو معروضی طریقے پر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش تھی اور یہ کہ سائنٹفک استدلال کے سہارے مسائل حل کئے جاسکتے ہیں اور سماجی ناہمواریوں پر قابو پایا جاسکتا ہے گویا روشن خیالی دنیا کو تاریکیوں سے نکالنے پر کمر بستہ تھی اور اسے ایسا لبادہ پہنانا چاہتی تھی جس سے انسانیت ہر سطح پر فروغ پاسکے۔

روشن خیالی کے مفکرین کے سامنے ایک طرف سماجی مسائل تھے دوسری طرف سائنسی، دونوں کے ادغام سے وہ لازمی طور پر انسانیت کے لئے کچھ اہم کام کرنا چاہتے تھے لہذا انہیں احساس تھا کہ مذہبی ادارے انسانی ترقی میں بہت معاون نہیں ہوسکتے۔ ظاہر ہے انکی نگاہ میں عیسائی مذہبی ادارے ہی تھے چنانچہ voltaire نے crush the infamy کا نعرہ لگایا جس کے پیچھے یہ فکر کام کررہی تھی کہ انسانیت پر اعتماد کی لہر دوڑائی جائے ساتھ ساتھ تمام تر ترقیات کو سائنسی سطح پر لاکر ماورائیت سے دور کیا جائے۔ سیاسی سطح پر بھی مختلف افکار کو برداشت کرنے کی صلاحیت پیدا کی جائے اور آزاد خیالی کو عام کیا جائے۔

بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ روشن خیالی سے وابستہ مفکرین سب کے سب مذہب سے بیزار تھے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے Hume کی مثال سامنے ہے پھر بھی مجموعی طور پر وہ سائنسی طریق کار کو ماورائیت پر ترجیح دیتا نظر آتا ہے لیکن وہ ماورائیت سے خوف زدہ نہیں ہے۔ نیوٹن کے اصول طبعی سائنس کے ذرائع ترقی کو نئے امکانات سے بہرہ ور کررہے تھے مذہب سے دور ہونے کے باوجود Rousseau بھی رومان پسندی سے یکسر الگ نہیں ہوسکا تھا لیکن اسکے مقابلے میں Kant نے

جدیدیت کے حوالے سے روشن خیالی کا جو ایجنڈا مرتب کیا تھا اسے پسند کرنے والے بے شمار تھے۔ ہیبر ماس آج بھی یہ کہتا ہے کہ علم سیاست اور سماجی ترقیات کے لئے Kant کے نامکمل ایجنڈے کی تکمیل کرنی چاہئے۔

یہاں اتنا جاننا کافی ہوگا کہ روشن خیالی نے عام انسانی برادری کی ترقی اور فروغ کے لئے جو خواب دیکھے یا دکھائے تھے وہ عالمی جنگوں کی صورت میں پارہ پارہ ہو چکے تھے اور انکی تعبیر بڑی بھیانک ثابت ہوئی لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت نے اس روشن خیالی کے ایجنڈے یا خواب کو نئے امکانات سے روشناس کرانا چاہا ہے۔روشن خیالی کی ناکامی کے متعلق Graham Swift کا ایک اقتباس دیکھئے۔

That enlightenment modernity can now be understood as a form of failed mourning, melancholia to use the freudian term. The post modernism of the present consist in the attempt to work through that failure (with its spliting an analyzing, fragmenting characterstics) in order to produce a better morning and a new , or second modernity . At the heart of Romantic critique of utilitarianism and the instrumental reasoning lay an argument about the importance of the mysterious of the natural world (including human kind) and a central importance attached to the creative vitality with which a person enurgages with the task of being a human being it is thus certainly creative to be a poet but it is equally creative to bake of loaf or fashion achair. the point is that a human being is a person whose labour of whatever sort

in the world must be his or her own."(۱۶)

اس اقتباس سے واضح ہے کہ مابعد جدیدیت روشن خیالی کی ناکامی سے ایک نئی صورت اختیار کرنا چاہتی ہے انسان جو بھی کام کرکے اسے اتنا تو احساس ہو کہ وہ کام اسی کا ہے کسی اور کا نہیں اس نے جو محنت کی ہے جو ریاض کیا ہے وہ کسی بڑے دائرہ عمل میں گم نہ ہو جائے۔ آفاقی اخلاقیات ایک بے معنی تصور ہے چنانچہ روشن خیالی نے جس طرح ایجنڈے لیکر آفاقیات قانونی بالا دستی اور ادب و آرٹ کو خود مختاری سے تعبیر کیا تھا وہ درست ثابت نہیں ہوا گوپی چند نارنگ نے روشن خیالی پر وجیکٹ کے بارے میں اپنی رائے اس طرح واضح کی ہے۔

کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہو گیا ہے؟ اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو کلچرل ماڈرن ازم کا حصہ تھا ہمیشہ کے لئے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارہویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنہوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالا دستی سے اور ادب و آرٹ کی خود مختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہو جانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و امان کا دور دورہ ہوگا اور انسان مسلسل ترقی کرتا چلا جائیگا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں ہے بلکہ مایوس کن ہے عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اسکا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا بظاہر اسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہ ہو چکی ہے فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہو گئی ہے چنانچہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی، سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ اب تک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو چکا ہے۔(۱۷)

معلوم ہوا کہ روشن خیالی کے اختتام کے بعد جس جدید تر روشنی کی ضرورت تھی وہ مابعد جدیدیت سے پوری ہوتی نظر آتی ہے سوال یہ کہ اس اصطلاح کا مفہوم کیا ہے؟ کیا کوئی اس کی متعینہ تعریف ہے؟ کیا مابعد جدیدیت کے حدود کی نشاندہی کی جاسکتی ہے؟ کیا یہ کوئی منشور ہے؟ ایسے کتنے ہی سوالات ابھرتے ہیں جن کا جواب مغربی مفکرین نے پہلے بھی دینے کی کوشش کی تھی اور اب بھی وہ اس عمل میں لگے ہوئے ہیں یہ اور بات ہے کہ توضیحات وتشریحات کے عمل کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت اپنے طور پر فرائض انجام دینے میں مصروف کار رہے اس کی گونج اب صرف مغرب تک ہی محدود نہیں بلکہ مشرق میں بھی اس پر ڈسکورس قائم ہو چکا ہے۔

یہاں پر امریکی تصور کے حوالے سے جینکس نے جس نے کہ ایسے کلچر کی وضاحت کی جو مابعد جدیدیت ہی سے عبارت تھا کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا یعنی کہ The specifically American character of Post modernism اور یہ صورت فن تعمیر میں خاص طور پر نمایاں ہوئی Jenks یہ باتیں 1984 میں فن تعمیر کے بارے میں کہیں تھیں وہ لکھتا ہے کہ میں 1960 میں ایک چھوٹا سا بچہ تھا اور وکٹورین ضلع کے مکان کے نچلے حصے میں رہتا تھا جس کا بیت الخلا باہر تھا غسل خانہ سرے سے تھا ہی نہیں، لیکن جب میں پارک جاتا تو چند اونچی آسمان سے باتیں کرتی عمارتوں کو دیکھتا اور میری یہ خواہش ہوتی کہ میں انہیں کے ایک حصے میں رہتا، جو کبھی ممکن نہ ہو سکا۔ یہ آسمان سے باتیں کرتی ہوئیں عمارتیں حال میں ماضی کا نشان پیش کرتیں اور ایک نئی طاقتور دنیا کی آمد آمد کا پتہ دیتیں، لیکن محض دس سال بعد اٹلانٹک کے اس پار بھی ایسے ہی اپارٹمینٹ میری آنکھوں کے سامنے کھڑے تھے، جنہوں نے میری طفلانہ جدیدیت کی تکمیل بھی کی تھی۔ جینکس (Jenks) ایسی جدید عمارتوں کی موت کی جگہ، وقت اور تاریخ بھی متعین کرتا ہے، اس کے الفاظ ہیں۔ "۱۵/ جولائی ۱۹۷۲ء میں ۳/ بجکر ۳۲/ منٹ پر جدید فن تعمیر کی موت سینٹ لوئس میسوری میں واقع ہوئی جبکہ مشہور Pruitt-Igoe اسکیم کے تحت slab سے بنے ہوئے بلاک ڈائنامائٹ سے اڑا دئے گئے۔ اس سے پہلے انہیں سیاہ فام باشندوں سے توڑا پھوڑا تھا، انہیں ضرر پہونچانے کی کوشش کی گئی تھی اس باب میں اربوں روپے صرف کئے گئے کہ انہیں محفوظ رکھا جائے لیکن نتیجہ کیا ہوا؟ یہی نہ کہ...... انہدام"۔ (۱۸)

دلچسپ بات یہ ہے کہ Pruitt-igoe کو ایسی عمارت کے ڈیژائن کے سلسلے میں انعامات سے نوازا گیا۔لیکن بہت سی اسکیموں کی طرح یہ اسکیم بھی قابل رہائش عمارت کی نفی کرتی نظر آئی ۔صندوقوں کی شکل میں بنے ہوئے بلاکوں میں رہنے والے ایک دوسرے سے بیگانہ محض رہے اور ایسا ہوا کہ ایک طرح کی اجنبیت کی فضا پیدا ہوگئی ۔تو پھر اس کا بدل کیا تھا؟ ایسا محسوس ہوتا ہے عمارت سازوں نے یکسانیت کی فکر ختم کی اور آرام دہ مکان کا تصور پیدا ہوا۔ یہ آرام دہ مکان چھوٹے چھوتے تھے جن میں فن تعمیر کا کوئی اعلیٰ نمونہ تو نہ تھا لیکن جن میں آرام کی خاصی سہولتیں فراہم کی گئی تھیں۔گویا ایک بے تکلفی کی فضا فن تعمیر میں پیدا ہوئی۔اور یہ فضا لوگوں کو بیگانہ نہیں بناتی تھی۔اجتماعی زندگی کا ایک نقشہ سامنے آتا ہے ۔یہاں صندوق نما مکانوں میں رہنے والوں کے مقدر کا جو حبس تھا ختم ہوا۔اور یہی مابعد جدیدیت کا عمارت سازی میں شاخسانہ ٹھہرا۔چنانچہ جینکس (Jenks) نے پوسٹ ماڈرن عمارت کے تعلق سے مابعد جدیدیت کی ایک تعریف بھی وضع کی ۔اس کے الفاظ ہیں:۔

"Defination of post modernisn is double coding: the combination of modern technique with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority usually other architects" (۱۹)

چارلس جینکس کی اس تعریف کی توضیح کی ضرورت نہیں اوپر کے مباحث وضاحت کے لئے کافی ہیں۔لیکن یہاں شکوہ محسن مرزا کے ایک مضمون ''مابعد جدیدیت اور ادب کے چند سطور'' کی طرف رجوع کرنا چاہتا ہوں جو گوپی چند نارنگ کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' میں شامل ہے۔وہ لکھتے ہیں:۔

ورجینیا وولف نے ۱۹۲۴ء میں شائع شدہ اپنے مضمون ''مسٹر بینٹ اور مسز براؤن'' میں لکھا تھا کہ جدید زمانے کا آغاز تقریباً دسمبر ۱۹۱۰ء میں ہوتا ہے جب انسانی کردار تبدیل ہوگیا۔ ۱۹۷۷ء میں فن تعمیر کی ناقد چارلس جینکس نے وولف کے قول میں اضافہ کیا۔وہ لکھتا ہے کہ ۱۵ر جولائی

۱۹۷۲ء کے دن تین بجکر بتیس منٹ پر جدیدیت اختتام پذیر ہوئی۔ چارلس جینکس کا اشارہ سینٹ لوئی منوریاماساکی جدید ترین عمارتوں کے انہدام کی طرف تھا کیونکہ یہ انہدام ایک دور کے اختتام کی علامت تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ ہم ایسے زمانے میں سانس لے رہے ہیں جہاں جدیدیت سے مختلف نئے شعور اور حسیت کے خدوخال ابھرے ہیں۔ اس شعور کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ادب کے لئے مابعد جدیدیت کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس کے اثرات نہ صرف ادب بلکہ تمام فنون لطیفہ میں نظر آتے ہیں''

مابعد جدیدیت میں عمارت سازی کے فن کے جو خصائص سامنے آئے انہیں اس طرح رقم کیا جاسکتا ہے:-

(۱) یہ عمارتیں اپنے ماحول سے مطالقت رکھتی ہوں۔

(۲) ان کی قماش شہری سے زیادہ دیہی منظرنامہ پیش کرتی ہوں۔

(۳) ان میں ایک طرح کی اپنی شخصیت ہو جسے دیکھتے ہی ایک قسم کی ذہنی آسودگی کا پتہ ملتا ہو۔

(۴) یہ آدمی کے رہنے کی جگہ ہو نہ کہ مثال پسندی کی شکار ہو کر مصنوعی رہائشی جگہ۔

(۵) اس میں خاکساری بھی ہو اور قدیم وجدید کیف کا آہنگ بھی۔

(۶) ان میں کوئی یوٹوپیائی صورت نہ ہو جیسے یہ مکانات اپنے آپ میں سچائیوں کی تلاش میں سرگرداں ہوں نہ کہ خود سچائیاں ہوں۔

دراصل یہ سارے مباحث کی غرض وغایت یہ ہے کہ مکانات جنہیں جدیدیت سے متاثر کہا جاتا ہے۔ بیحد مصنوعی بن گئے ہیں اور ان کے اندر جو رہائشی بے تکلفی ہوتی ہے وہ عنقا ہو گئی ہے۔ مابعد جدیدیت انہیں رہائشی مکان کی سطح پر رکھنا چاہتی ہے اور اس باب میں تصنع سے گریز لازمی عنصر ہے۔ یہی تلاش شاید ادب میں بھی ہے، جس کا ذکر مختلف جگہوں پر ہوتا آیا ہے یہاں مائیکل فوکو کی چند وضاحتیں دیکھتے چلیں، جن میں ان کی سعی ملتی ہے کہ مابعد جدیدیت ہے کیا وہ سوال کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت ہم کہتے ہیں؟ پھر وہ کہتا ہے کہ اس کا جواب دینا تکلیف دہ ہے کیونکہ میں واضح طور پر یہ کبھی نہیں سمجھ سکا کہ جدیدیت کے معنی کیا ہیں؟ بہر طور اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک متنازعہ فیہ اصطلاح ہے جس کی وضاحت کے لئے اچھے خاصے دماغ لگے ہوئے

ہیں۔ایسا لگتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے خلاف لکھنے والے بھی گا ہے گا ہے اس کے حدود میں داخل ہوتے جاتے ہیں اور اب مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح بن گئی ہے جو انتھر وپولوجی، فلسفہ، سوشیولوجی، مذہبیات، ادبیات اور معاشیات سبھوں کو اپنے دائرے میں لینے کی کوشش کر رہی ہے۔اس کی تعریف وتوصیف میں اس کے سارے پہلوؤں پر نظر رکھنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ایسے میں اس اصطلاح کی کوئی مختصر تعریف ممکن نہیں ہے۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ جدیدیت کے خلاف واضح رویہ ہے، یہ بھی نہیں کہ اس میں کسی خاص عقیدے کی ترویج واشاعت کی کوشش کی جارہی ہے۔ایسا بھی نہیں کہ وہ تمام گذشتہ علمی خزانوں یا رویوں سے برسر پیکار ہوکر کوئی جامد اور متعین روش پیش کرنا چاہتی ہے۔ یہ بھی نہیں کہ کسی بغض وعناد کا شکار ہے ایسے میں اس کے علمبرداروں کے یہاں کوئی واضح عینک چڑھی ہوئی ہے جس سے وہ دنیا کو اور اس کے سارے عوامل کو دیکھنا چاہتے ہیں۔

دراصل مابعد جدیدیت ایک پیچیدہ اصطلاح ہے اور اس پیچیدگی میں وہ تمام مسائل ہیں جو آج کی زندگی میں نہ صرف دخل ہیں بلکہ مسلسل اثر انداز ہورہے ہیں۔اس پیچیدگی سے نبرد آزما ہونے کے لئے بعض اذہان نے کچھ سوالات مرتب کئے۔ان کے جواب میں کچھ پہلو سامنے آئے جنکا تعین کیا جاسکتا ہے لیکن یہ تعین بھی نہ اٹل ہے نہ جامد بلکہ ایک حرکی صورت ہے جو جمود اور سکوت کی توڑتی ہوئی نظر آتی ہے ۔اس پس منظر میں میں کچھ خاص خاص لوگوں کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں، جو مابعد جدیدیت کی اصطلاح کی وضاحت کے بارے میں سوچتے ہیں یعنی میری مراد اس کے متعینہ تعریف سے ہے۔

Barry smart کہتا ہے کہ مابعد جدیدیت کا تصور ان علاقوں کے ارتقائی سفر کا جائزہ لینے کی سعی میں مصروف ہے جن کا تعلق صنعت وحرفت، ادب، موسیقی، سنیما، فیشن، ذرائع ابلاغ کے تجربات، شناخت کے پہلو جنسی عوامل، فلسفیانہ مباحث، سیاسی وسماجی تصورات نیز دوسرے زندگی کے متعلق مسائل ثقافتی درجہ بندی، بنیاد پرستی، مہابیانیہ وغیرہ سے ہے، لیکن یہ تعریف سے زیادتوضیح ہے اس لئے اسے تعریف کے زمرے میں نہیں رکھ سکتے لیکن اس کے علاقے کی خبر ضرور ہوتی ہے۔ ہینس برٹین کہتا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک رویہ ہے جو ۱۹۶۰ء کے آس پاس مختلف الجہات کلچر کی نمود کے تحت ابھرا اور جس کا تعلق ایک نئی حسیت سے ہے جو سماجی بھی ہے اور فنی بھی۔

اہاب حسن جدید جمالیات Anti humanist کا ایک بڑا مبلغ ہے لیکن اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے باب میں زیادہ تفصیل اپنی کتاب ''ڈی موڈرن ٹرن'' (The modern turn) 1987 میں پیش کی ہے سب سے پہلے وہ رومانیت اور علامیت نیز رمزیت کو جدیدیت کے خانے میں رکھتا ہے اور مابعد جدیدیت کو دادا ازم سے تعبیر کرتا ہے اسے وہ پاٹا فزک Pata physics بھی کہتا ہے۔ یہاں غالباً اس بات کی ضرورت نہیں کہ رومانیت علامتیت نیز رمزیت کی تفصیل میں جایا جائے لیکن دادا جس طرح سے کھلے ذہن کا ثبوت پیش کرتا ہے وہ ایک طرح سے علامتیت پر گرہ لگاتا ہے وہ بہت واضح ہے۔ گویا مابعد جدیدیت، رومانیت کے خلاف ایک Pata physics ہے جسے وہ سرفہرست رکھتا ہے۔ یہ سبھی کو معلوم ہے کہ جدیدیت ہیئت پر خاصا زور دیتی ہے۔ اہاب حسن نے اس کے خلاف مابعد جدیدیت کی شق کو۔ ضد ہیئت یا Anti form کہا ہے۔ یہ بھی مان لینے میں قباحت نہیں ہے اور یہ دوسری شق بھی۔ مابعد جدیدیت کی ایک واضح شکل بن کر ابھرتی ہے۔ تیسرا پہلو جس پر اہاب حسن نے زور دیا ہے وہ جدیدیت کی غایت ہے یعنی Purpose۔ اس سے بھی انکار نہیں کہ جدیدت کے اس انداز فکر سے ہم سب واقف ہیں۔ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت کی تفریحی، تماشائی اور کھیل کود کے انداز کی دلپذیری بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اہاب حسن Purpose یعنی غایت کو جدیدیت کے خانے میں رکھتا ہے۔ اور مابعد جدیدیت کے خانے میں play یعنی تفریح، تماشا اور کھیل کود کو۔ اہاب حسن کے مطابق جدیدیت منصوبہ بند خاکہ پسند اور نقشہ جاتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں اتفاق اور عوامل اتفاقیہ کا بڑا دخل عمل ہے۔ ظاہر ہے اس میں ڈیزائن کی کوئی شق نہیں نکلتی اور chance یعنی اتفاق مابعد جدیدیت کا ایک وصف بن کر سامنے آتا ہے۔ اہاب حسن کے مطابق جدیدیت، نظم وضبط، درجہ بندی نیز نظام مراتب سے عبارت ہے یعنی اس میں ایک طرح کی Hierarachy ہے۔ اس کے مقابل اس نے مابعد جدیدیت میں انتشار اور طوائف الملو کی کو جگہ دینے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت میں انتشار اور طوائف الملو کی کھلے ذہن کا ایک میلان ہے، جسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ جدیدیت میں معرفت اور حکمت یعنی logos پر کافی زور صرف کیا جاتا ہے۔ اور مابعد جدیدیت کی شق میں، بمقابل سکوت اور خامشی کو جگہ دی گئی ہے یعنی logos کے مقابلے میں

Silence ہے۔ اہاب حسن کے نقطہ نظر سے۔ Ant Object جدیدیت کے حوالے سے ہے اور یہاں آراستگی اور تکمیلیت پر اصرار ہے جبکہ مابعد جدیدیت کو وہ مرحلہ جاتی کہتا ہے، کارکردگی پر زور دیتا ہے اور وقوع پذیری کا احساس دلاتا ہے یعنی Art object اور Finished work کے مقابلے میں Performance اور Process اور Happening کو مابعد جدیدیت کے دائرے میں رکھنے کی سعی کرتا ہے۔ اہاب حسن نے یہ بھی احساس دلایا ہے کہ جدیدیت میں ایک طرح کا بعد اور فاصلہ ہوتا ہے جس میں عوامی شرکت نامعلوم ہے جبکہ مابعد جدیدیت شرکت کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے۔ اس لئے Distance کے مقابلے میں Participation ما بعد جدیدیت کی چیز ہے۔ ہم سبھی جانتے ہیں کہ جدیدیت Creation یعنی تخلیق سے قریب ترین رشتہ رکھتی ہے اور ایک طرح کی Totalisation یعنی کلیت اس کا مدعا ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت ردّ تخلیق اور ردّ تشکیل پر مبنی ہے یعنی Decreation اور Deconstruction۔

اہاب حسن کے مطابق جدیدیت میں ایک طرح کا ادغام وانضمام ہے، اور یہ اس کی ایک پہچان بھی ہے جبکہ مابعد جدیدت Anti thesis پر قائم ہے۔ مزید ایک پہلو جسے Presence یعنی موجودگی کہا جاتا ہے، جدیدیت کے دائرۂ عمل میں ہے جبکہ مابعد جدیدیت کی طاقت غیاب اور عدم موجودگی یعنی Absence ہے۔ جدیدیت میں Centring یعنی مرکزیت کا محوریت پر اصرار ہے جبکہ مابعد جدیدیت اہاب حسن کے مطابق لامرکزیت سے عبارت ہے۔

اہاب حسن جدیدیت کے باب میں علم معنی اور علم بیان (Semantic) کو رکھتا ہے لیکن ما بعد جدیدیت علم بدیع (Rhetoric) کو اپنانے کی کوشش کرتی ہے۔ جدیدیت readerly (قابل خواندگی) ہے جبکہ مابعد جدیدیت نوشتگی یعنی Writerly ہے۔ جدیدیت میں بیانیہ اور مہابیانیہ پر بڑا زور ہے یعنی Grand narrative جبکہ مابعد جدیدیت مہابیانیہ کے خلاف ہے۔

الغرض یہ کہ اس ساری بحث کو سمجھتے ہوئے ہم اس کا ایک جملہ نقل کریں گے جو کہ بہت مشہور ہے اور جس میں اس نے ایک طرح جدیدیت کو رد کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کے نئے آفاق کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے اس کا مشہور جملہ ہے:-

"The change in modernism may be called post modernism"(۲۰)

دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نے ڈارون، مارکس یا فرائڈ کو رد کرتے ہوئے یہ احساس دلانے کی کوشش کی ہے کہ آج انسان زیادہ ریڈیکل ہو گیا ہے۔ میں یہاں پر ایک اقتباس نقل کر رہا ہوں، تا کہ اس کے تصورات مزید واضح ہو سکیں۔ یہ اقتباس Hans Bertans کی کتاب Postmodernism سے ماخوذ ہے۔

The change in modernism may be called postmodernism. Hassan tell us here adding with a great show of conviction that without a doubt, the crucial text is FINNEGANS WAKE. It is true that he modifies this again in the revised version of 1975-Query. But is not UBU ROI itself as postmodernism as it is modern? But still he gradually delimits his postmodernism to the post war period. The periodization that was derived from the new internationalism of American criticism is now dropped and replaced by a perioddization that is internal to literary history itself. One result is that Hassan's post modernism becomes much more American. The older Europeon, literature of silence is now seen in term of "antecedents" and post modernism is now a firmly comtemporary phenomenon with only two or three exceptions. the work of Borges Beckett and, perhaps feinnegans wake-and it now tends exclusively towords, decreation! that is

towards anti representation and anarchy since Hassan has also decided to drop the Heideggerian, sacramental, strain-that in earlier publications had belonged to the literature of silence."(۲۱)

خود اہاب حسن نے جن تبدیلیوں کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بہت واضح ہیں۔

مغرب میں ایک ہی ادیب وقت کے حوالے سے اپنا موقف بدلتا بھی ہے اور اس کا اعلان بھی کرتا ہے، اپنے نقطہ نظر میں ترمیم و تنسیخ کر کے اسے حال کے مطابق بنانا چاہتا ہے۔لیکن اردو میں ائمہ ادب ایسی صورت سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔نزاع کا سارا مسئلہ اسی جمودی رجحان سے پیدا ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اہاب حسن اپنے تیور بدلتا رہا ہے۔ظاہر ہے۔

The literature of ،The dismanbermat of orpheus (1967) (1987)1967Silence کے مرحلے سے گزرتا ہو the postmodernism Turn تک پہونچتا ہے اور یہی اس کے ذہنی ارتقاع کا ثبوت ہے۔

مابعد جدیدیت اور اردو

مابعد جدیدیت صورت حال کے حوالے سے مغربی مفکرین کے افکار وآراء کے تجزئے اور استخراج نتائج کے بعد یہ امر انتہائی اہم بن جاتا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت کی صورت کیا کچھ ہو سکتی ہے۔یا ہونی چاہیئے؟ کیا متعلقہ مغربی حوالے اردو کے لئے کافی ہیں اور اسی کے مزاج کے مطابق ہیں؟ کیا مغرب کی فضا سے ہماری اپنی فضا اتنی ہم آہنگ ہے کہ کسی ترمیم، تنسیخ یا اضافہ کی ضرورت نہیں؟ کیا۔ہندوستان اور مشرق کا حال وہی ہے جو مغرب کا ہے؟ کیا یہاں کا مادی اور روحانی ارتقاع مغرب کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے، یا دونوں کے مزاج اور منہاج میں فرق بھی ہے؟ کیا ثقافتیں گلوبل ہو سکتی ہیں یا ہوتی ہیں؟ یا ملکی علاقائی تشخص کا خمیر ہیں؟

ان کا جواب دیا جائے تو ان مباحث کا آخری مرحلہ سب سے اہم بن جاتا ہے یعنی ثقافت کی بحث۔غور کیا جائے تو مابعد جدید کی ریڑھ کی ہڈی یہی نکتہ ہے، اس کا تجزیہ کرتے ہوئے آگے

بڑھیں تو ڈور سلجھتی چلی جاتی ہے اور اردو مابعد جدید از خود تشکیل پا جاتی ہے۔سب سے پہلے لا مرکزیت اور اس کی زد میں آنے والی بنیاد پرستی کو ہی لیجیے۔اردو کے بعض نقاد یا رائے زنی کرنے والے لامرکزیت کے تصور کو ایک ایٹم بم کی طرح استعمال کر کے اپنے آپ کو محفوظ و مامون تصور کرتے ہیں۔غوغا ہے کہ مابعد۔جدیدیت مذہب بیزار ہے۔اگر ہم اردو والے مسلمان ہیں تو ہمارا خدا ایک،رسول ایک اور قرآن ایک ہے۔لہٰذا ہم Origin یا بنیاد کو ہلا نہیں سکتے۔دریدا ہمارے ایمان وایقان پر حملہ کر رہا ہے۔جواب سیدھا سادا ہے۔ترقی پسندی گزشتہ پچاس برسوں تک اردو ادب میں کمیونزم کے واضح تصور کے تحت بار پاتی رہی۔مارکس لینن اور دوسرے مفکرین مذہب کو افیوں سمجھتے رہے،پھر مارکسیت اردو ادب کی ترقی پسندی اور اشتراکیت پر ایک عرصے تک چھائی رہی اور اسلام کا کیا ہوا؟ وہ تو اپنی جگہ پر قائم رہا۔اس کی تکذیب کی کوئی صورت نہیں نکلی نکل بھی نہیں سکتی تھی کہ ہندوستان کی مٹی میں تشکیک سے زیادہ اعتماد واعتقاد کی جڑیں گہری ہیں۔مادی سلسلے کے مقابلے میں روحانی ورثہ زیادہ قوی ہے۔اس کی بنت میں ہی ''تحرک'' سے زیادہ سکوت اور ''احتجاج'' سے زیادہ ''اقبال'' کا عنصر ہے۔لیکن اس کی ثقافت مغرب کی ہیجانی ثقافت سے میل نہیں کھاتی۔نکتہ بس اتنا ہے کہ ہماری روحانی وراثت اکہری نہیں تکثیریت اس کا عمومی مزاج ہے۔ٹھیک ہے کہ مسلمانوں کے نقطہ نظر سے بنیاد تو البتہ رسول اور قرآن پر ہی قائم ہے لیکن اس کے بعد بھی روحانیت کے متعدد و مختلف سلسلے ہیں۔بنیاد ایک ہونے کے باوجود فرقے وجود میں آئے،یعنی ایمان کی وحدت کے باوجود تکثیریت راہ پاتی رہی ہے۔مطلب یہ کہ بہت سی باتیں جن کا تعلق مذہب یا عقیدے سے ہوتا ہے وہ ہمیشہ اکہری سچائی کی طرح تسلیم نہیں کی جاتیں۔یہی وجہ ہے کہ کسی ایک مذہب میں بھی اعتقادات کے کیسے ہی Shades ملتے ہیں۔اردو کے حوالے سے یہ بات واضح طور پر کہی جاسکتی ہے کہ اس کے متعلق سچائیوں کے سلسلے میں بہت سے اختلافات کی گنجائش ہے اسی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مذہب میں بھی کسی معاملے میں کثرت تعبیر کا پہلو نکلتا رہتا ہے،جس سے کہ ہمارے اپنے عقیدے پر ضرب نہیں پڑتی بلکہ اس سے تقویت کا احساس ہوتا ہے کہ جہاں مذہبی معاملات میں شدت پسندی جب غلو کی حد تک چلی جاتی ہے تو مختلف مذاہب میں ایک کشمکش کی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔کمتر اور بہتر کی بحثیں شروع ہوتی ہیں اور معاملہ فسادات تک پہنچتا

ہے۔اس وقت انسان اور انسانیت کے تمام اوصاف محروم ہو جاتے ہیں اور مذہب اور عقیدے کے نام پر تشدد اور قتل و غارتگری کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔

مابعد جدیدیت ایک طرح سے Tolerance کا سبق دیتی ہے جس میں تشدد کی کوئی گنجائش نہیں۔خوشگوار زندگی کے لئے Plurality لازماً بہتر معلوم ہوتی ہے جس میں تعصب کا انسداد ہوتا نظر آتا ہے۔لہٰذا اردو مابعد جدیدیت مذہب سے ٹکراتی نہیں ہے بلکہ مذہب کو انگیز کرنے کی صلاحیت پیدا کرتی ہے اور مذہب اور عقیدے کے حوالے سے یہی ہمارا ثقافتی منظر نامہ ہے۔گوپی چند نارنگ نے بالکل صحیح کہا ہے:-

''ادبی قدر قدر محض نہیں ہوتی یہ معنی کی حامل ہوتی ہے اور معنی کا سرچشمہ زندگی،اور سماج کا تجربہ اور اس کے مسائل ہیں''۔(۲۲)

ظاہر ہے مذہب سماج کی شے ہے یا سماج مذہب کے اندر کی شے ہے۔لہٰذا اس کے بھی اپنے مسائل ہیں ان مسائل کو حل کرنے کے لئے ذہن کو حد درجہ لچکدار بنانا پڑتا ہے تاکہ مختلف اقدار حسن میں روحانی اقدار شامل ہوں،اپنی اپنی جگہ بنا سکیں۔گویا اردو مابعد جدیدیت اپنی تھیوری اور آئیڈیالوجی کے تحت عقیدے کی بھی پرتیں کھلی رکھنے پر اصرار کرتی ہے۔مذہبی عناصر جب شعر میں ڈھلتے ہیں تو یہ خوبی ثقافتی حوالے سے ازخود پیدا ہو جاتی ہے۔جسے مختلف شعراء کے کلام سے ثابت کیا جا سکتا ہے۔کہا جا سکتا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت میں کسی بھی نظریے کو حتمی تصور کرنا درست نہیں ہوگا اس سے جو فضا بنتی ہے وہ بہت نمایاں ہے یعنی فنکار آزاد ہے کہ وہ اپنے طور پر چیزوں کو دیکھے،سمجھے، اور پیش کرے۔جبر کی کوئی صورت نہیں۔اسے اپنی روش اختیار کرنے کی پوری آزادی ہے۔زندگی کی کشادگی اسے موقع فراہم کرتی ہے کہ وہ ازخود انتخاب کے مرحلے سے گزرے۔ظاہر ہے یہ رد و انتخاب بھی اس کی اپنی سوسائٹی کے مزاج کے مطابق ہی ہوگا۔نتیجے میں تخلیقیت اور آزادی میں مابعد جدیدیت کوئی اختلاف پیدا نہیں کرنا چاہتی ۔ظاہر ہے یہ صورت اردو مابعد جدیدیت کوئی اختلاف پیدا کرنا نہیں چاہتی اور یہ صورت اردو مابعد جدیدیت کے لئے انتہائی سودمند ہے۔

ما بعد جدیدیت اور اردو ناول

مابعد جدیدیت ثقافت پر زیادہ زور دیتی ہے۔ کسی ملک وقوم کے عادات واطوار رسوم وانداز زندگی وغیرہ ثقافت کی بنیادیں ہیں۔ مابعد جدیدیت اس پر اصرار کرتی ہے کہ کوئی بھی ادب اپنی ثقافت کا زائیدہ ہوتا ہے، جو اپنی مٹی کی خوشبو بھی رکھتا ہے اور اس کے حدود بھی۔ Globalisation کے اس زمانے میں جہاں ادب آفاقی نظر آتا ہے وہاں اس امر کورد نہیں کیا جا سکتا کہ اس کے مضمرات میں اپنے ملک کے حوالے بہتر طور موجود ہوتے ہیں۔ آداب زندگی، طور طریقے، یہاں تک کے مجلسی زندگی کا انداز بھی اسی کا حصہ ہے جو ہم جیتے رہتے ہیں اور جو ہماری اپنی مٹی کا خمیر رکھتا ہے۔ بعض حالات تو ایسے ہوتے ہیں جو کسی خاص ملک اور قوم ہی کے لئے مخصوص ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی انکی تفہیم اس لئے بھی دشوار ہو جاتی ہے کہ متذکرہ سوسائٹی یا سماج کے بعض پہلوؤں سے ہم قطعی ناواقف ہو جاتے ہیں لیکن مفکرین جب یہ کہتے ہیں کہ ادب اپنی ثقافت ہی کی پیداوار ہے تو وہ گویا اپنی جڑوں سے واقفیت کو ناگزیر بتانا چاہتے ہیں۔ تہذیب کا رول خاموش طریقے سے ہوتا ہے اور تہذیبی تشخص کی پہچان اس کے مقابلے میں آسان ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعری ہو کہ نثری صنفیں سب کی سب تہذیبی تشخص کی حامل ہوتی ہیں۔ اس بارے میں ابوالکلام قاسمی رقمطراز ہیں:

''ادب کی پرکھ کے بارے میں عرصہ دراز تک آفاقی معیاروں کے سحر نے ہماری طرح نو آبادیات کے تجربے سے گزرنیوالے تقریباً سبھی مقامی، ثقافتی اور لسانی گروہوں کو اپنے ادب کے استناد کے لئے نام نہاد آفاقی اصولوں کا دست نگر رکھا۔ لیکن گزشتہ برسوں میں اس رجحان کو فروغ ملا ہے کہ ادبی اقدار اور تہذیبی اقدار کے باہمی رشتوں کی دریافت کو زیادہ عرصے تک التوا میں نہیں ڈالا جا سکتا۔ مطالبہ ادب کے زاویئے سے کسی مخصوص ازم کو خواہ وہ مارکسزم ہو یا وجودیت یا کوئی اور فکری نظام، متن کے تخلیق کار یا متن کے قاری پر مسلط نہیں کیا جا سکتا۔ اسی باعث مقامی یا لسانی بنیادوں پر قائم چھوٹی چھوٹی ثقافتیں بھی اپنی حیثیت کا اثبات کر سکتی ہیں، اور تمام ثقافتیں ایک دوسرے سے ہم آمیز ہو کر معاون ثقافتیں بن سکتی ہیں۔ اس صورت حال میں ہندوستان کی برہمنی ثقافت یا پاکستان میں مسلم ثقافت اگر چھوٹی چھوٹی لسانی، مذہبی یا علاقائی ثقافتوں کو اپنے تسلط میں رکھنا چاہیں تو اس عمل

کو مابعد جدید فکر مستر د کرتی ہے کہ مختلف ثقافتیں مل کر ایک بسیط ثقافتی نظرے کی تشکیل میں معاون ہو سکتی ہیں۔(۲۳)

اس پس منظر میں اگر اردو ناولوں کے motivation کو ذہن میں رکھا جائے تو محسوس ہوگا کہ بیشتر ناول اپنی ہی ثقافت کے خمیر سے اٹھائے گئے ہیں۔مثال کے طور پر سید محمد اشرف کے ناولٹ ''نمبر دار کا نیلا'' کو ذہن میں رکھئے۔مختلف قسم کے استحصال پر مبنی یہ ناول ہماری زندگی کے نشیب و فراز کی کہانی تو سناتا ہی ہے لیکن اس کے شر پسند عناصر کی کارکردگی پر علامتی انداز سے نگاہ ڈالی گئی ہے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

''سرپنچ ادھیکاری لال کو اودل سنگھ نے ہی سرپنچ بنوایا تھا اس وقت بڑے شش و پنج میں تھا فیصلہ کرنے سے پہلے اس نے پنچوں سے کچھ مشورہ کیا پھر تھوڑی شرمندگی اور کھسیاہٹ کے ساتھ اس نے اودل سنگھ کو مخاطب کرتے ہوئے کہا......نمبر دار آپ تو جانتے ہی ہیں ہم سب لوگ آپ کے جانور سے کتنا پیار کرتے ہیں۔پراب اس کا کچھ پر بندھ کرنا آپ بھی ضروری سمجھتے ہونگے کیونکہ پچھلے مہینے اس نے اسکول کے آٹھ بچے زخمی کئے اور بھیکو کی بہو کا پیٹ پھاڑ دیا......آپ اس بارے میں کیا وچار رکھتے ہیں؟

وہ اگہن کا آسمان تھا اور اگہن کا آسمان نیلا ہوتا ہے وہ ایسا موسم تھا کہ جاڑا تیز ہونا شروع ہو جاتا ہے۔اس لئے اس موسم میں جاڑا تیز ہونا شروع ہو گیا تھا وہ سب بڑے برگد کے نیچے بیٹھے تھے کیونکہ اتنی بڑی پنچایت کے لئے گھر چھوٹا پڑتا۔برگد پر بہت شور مچاتے ہیں۔ٹھاکر خاموش تھے کیونکہ انہیں معلوم تھا کہ کبھی کبھی خاموش رہنا بولنے سے زیادہ چیختے ہوئے محسوس ہوتا ہے وہ سر جھکائے ہوئے بیٹھے تھے کیونکہ اس پوز کے بھی کچھ خاص فائدے ہیں۔اس وقت اچانک بولنا بند کر دیا......سارے میں سناٹا چھا گیا......جب اودل سنگھ نے محسوس کر لیا کہ اب سناٹا اتنا گہرا ہو گیا ہے کہ ایک دھیما سا بول بھی اسے کتر کر پھینک دے تو۔انہوں نے مضبوط اور دکھی لہجے میں فیصلہ کن انداز میں کہا۔''میں تو صرف پشو کی سیوا کرنا اپنا دھرم سمجھتا تھا۔پر آپ لوگ اگر آدیش دو تو میں اسے بھی گولی ماردوں......وہ رک کر بڑی زور سے چلائے۔رام دین......بندوق اٹھا کر لا۔ایل بی کے چار کارتوس بھی۔پوری پنچایت کانپ اٹھی۔پنچوں کے سر اپنی گود میں چلے گئے۔اس سے پہلے کہ سناٹا

پھر چھا جائے۔ایک کڑک دار آواز ابھری۔کیا بکتا ہے مورکھ۔گئو بدھ کا شراپ گاؤں پر ڈالے گا۔(۴۴)

اس اقتباس میں سرپنچ، پنچ ،نمبردار، اگہن کا آسمان، پنچایت، پشو کی سیوا دھرم، گئو بدھ اور شراب وغیرہ الفاظ ہیں۔یہ سارے کے سارے الفاظ ایک ثقافت کی دین ہیں جس سے ایک مخصوص سوسائٹی کا مزاج ،میلان ،طریقہ کار اور تنظیم پر بھی نگاہ ڈالی جاسکتی ہے۔قصہ مختصر یہ کہ نمبردار نے جو نیلا ایک جانور ہے پال رکھا ہے جس نے پورے گاؤں کو درہم برہم کر رکھا ہے لیکن یہ نیلا مالک کے سارے استحصال کا ذریعہ بھی ہے یہ کہنے کو تو ایک جانور ہے لیکن اصلاً گائے ہے۔اور گائے کی ہندو دھرم میں پوجا کی جاتی ہے۔لہٰذا سرپنچ ادھیکاری لال مسلسل شش و پنج میں رہتے ہوئے آخرش اودل سنگھ ہی کے حق میں ہے جو اس جانور کا مالک ہے۔ہر چند کہ نیلا جو سارے گاؤں کو برباد کرنے کا باعث بنا ہوا ہے پھر بھی جب اسے گولی مارنے کی بات آتی ہے تو پنچایت نہ صرف کانپ اٹھتی ہے بلکہ اس عمل کو گئو بدھ کے شراب سے تعبیر کرتی ہے۔یہ تصور مخصوص سماج کا آئینہ دار ہے اور یہ پورا اقتباس اسی پس منظر میں سمجھا جاسکتا ہے۔ظاہر ہے اگر یہ صورت ایسی جگہ ہو جہاں گائے کی پوجا کا سوال نہ اٹھتا ہوتو پھر ایسے سطور نہیں لکھے جاسکتے۔گویا تخلیق کار ایسے سماج کے طور طریقے پر تنقید کرتے ہوئے لازماً اسے پیش کرنے پر مجبور بھی ہے۔اس لئے اگر مابعد جدیدیت اگر ثقافت پر اتنا زور صرف کررہی ہے تو کچھ غلط نہیں ہے۔

گئو پوجا کی مثالیں ہمارے ناولوں میں بھری پڑی ہیں۔گئو دان برہمن کی چیز ہے اور اسی کے حصے میں آتی ہے۔برہمنی نظام میں اس کیا حیثیت ہے۔ہندوستان کی اکثریت اس سے واقف ہے۔آج جبکہ گائے ایک خاص مذہبی اور سیاسی مسئلہ ہے ''نمبردار کا نیلا'' اپنی ایک الگ معنویت رکھتا ہے۔نیلا بیک وقت سیاسی بازیگری اور استحصالی علامت بن کر ابھرتا ہے اور غربت عقیدتمند خاموشی سے اس کا شکار ہوتے نظر آتے ہیں۔کہا جاسکتا ہے کہ ہمارا عقیدہ بھی ثقافت کے زمرے کی چیز ہے اور اسکی پرتیں فکشن میں برابر کھلی رہتی ہیں۔پریم چند کے گئودان سے لیکر ''نمبردار کا نیلا'' تک سماج کا استحصالی نظام ہماری آنکھوں کے سامنے ہے۔

قاضی عبدالغفار ایک ایسے ناول نگار ہیں جن کے یہاں زمیندارانہ اور جاگیردارانہ نظام اور

اس سے متعلق کتنی ہی صورتیں ابھرتی ہیں۔ یہ تمام ترکیفیتیں سوسائٹی کی دین ہیں۔قاضی اپنے متعلقہ عہد کے تمام تیور کو سمیٹنے میں ایسے قادر ہیں کہ احساس ہوتا ہے کہ ایک خاص زمانہ ان کے ناولوں میں سانس لے رہا ہے۔ثقافتی کیف کے متعدد پہلوانکے ناولوں کے خدوخال ہیں۔ان کے ناولوں کے کسی حصے پر نگاہ ڈالی جائے اندازہ ہوگا کہ وہ اپنے سماج کے رگ وپے میں سمائے ہوئے ہیں اور ایسی تصویریں پیش کر رہے ہیں جیسے تمام حالات ان کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے ہوں۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:-

''وہ اسٹول پر بیٹھ چکی تھیں۔اس نے بڑا سا طوق پہنا کر ایک ہاتھ میں دونوں کڑے، دوسرے میں درجن بھر چوڑیاں اور کانوں میں چار چار بھر کے بندے ڈال دئے۔اور چپ بیٹھیں رہیں نہ زبان ہلی نہ ہاتھ چلے۔بس اتنا ہوا کہ آنکھیں آبدار ہوگئیں۔وہ انہیں دیکھتا رہا''۔

''بس اٹھئے! برقع پہنئے۔میں نے ڈاکٹر سے وقت لے لیا ہے''،''مجھے کیا ہوا ہے میاں میں بالکل ٹھیک ہوں''۔

''نہیں میری ماں کہتی تھی۔قبر جانے سے ایک دن پہلے تک کہتی رہیں۔ایک کھو چکا ہوں دوسری کو اس طرح کیسے''،''چلی جائیے اماں جان''۔

دونوں نے اصرار کیا۔ایک برقع لے آئی دوسری سینڈل پہنانے لگی۔وہ بت بنی کھڑی رہیں(۲۵)

''بقرعید کا مہینہ ڈوب رہا تھا۔پہلے پانی کے دن تھے۔حاجی بیٹھے خربوزوں کا جھوا اٹھوا کر جمعہ کی وجہ سے جلدی چلے گئے۔للّی کسان کے جھالے میں باٹھوں کے خنجر دھورہی تھی۔آستینوں کے نیام الٹے پڑے تھے کانوں میں جھولتے ہوئے بڑے بڑے جھمکے لہرا کر اب وہ منہ دھونے لگی تھی۔کہ اس کی مٹار کی مرغیاں زور زور سے کڑکڑانے لگیں۔وہ چونک پڑی کہ کہیں منگلو قصائی کی مچھیاں تو نہیں گھس آئیں۔اس نے مڑکر دیکھا کہ دروازے کے پٹ کھلے پڑے تھے اسکی دہلیز پر کتا لیٹا ہوا تھا۔آنگن میں بورے پھیلے لال لال مرچ چمک رہے تھے۔اس کے چبوترے منگلو قصائی کے دروازے کے اوٹ پر تراب بیٹھا ہوا تھا''۔(۲۶)

پہلے اقتباس میں طوق کڑے، چوڑیاں، بندے برقع وغیرہ کا ذکر ہے تو دوسرے اقتباس

میں بقر عید کا نمونہ، خربوزوں کا جھوا، کان کے جھالے، بانہوں کے خنجر، جھمکے، چبوترا وغیرہ وغیرہ یہ تمام الفاظ ایک خاص کلچر کی تعریف پیش کرتے ہیں۔ سیاق وسباق میں جانے کی ضرورت نہیں احساس ہوتا ہے کہ ان کی تفہیم کے لئے اس کلچر کے شب وروز سے آگاہی ضروری ہے جہاں یہ سب صورتیں ابھرتی ہیں قاضی عبدالغفار کا مغزیہ ہے کہ وہ اپنے کلچر اور ثقافت کی ہر اعلیٰ وادنیٰ شئے پر قدرت رکھتے ہیں اور انہیں برمحل استعمال کرنے کے فن سے واقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انکا گرانڈ اسلوب بھی اسی طمطراق کا نمونہ ہے۔ جہاں سے وہ اپنے کردار اٹھاتے ہیں اور اپنی فکشن کی زمین ہموار کرتے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جہاں تک ثقافتی مطالعات اور ان کے ٹریٹ منٹ کا تعلق ہے قاضی عبدالغفار مابعد جدید رویے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ یہاں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ ناول کو سماجی آلہ کار بھی کہا گیا ہے۔ اس نقطہ نظر سے سوسائٹی سماج اور ثقافت سب اس کے ذیل میں آتی ہیں۔ اور جو ناول نگار ایسی راہوں پر چلتا ہے وہ مابعد جدید فکری نظام کے تحت انجانے میں ہی اس راہ پر گامزن ہے۔

ناول کی صنفی حیثیت اس کا تقاضہ کرتی ہے کہ سماجی احوال وکوائف سے مضبوط رشتہ رکھے۔ ٹھیک ہے کہ بعض ایسے رومانی ناول لکھے گئے ہیں جن کی بنیاد محض تخیل پر ہے لیکن یہ تخیل بھی دور نہیں لے جاسکتا ہے۔ مابعد جدید تصور سے ہے کہ خیال بھی اپنی تشکیلات میں اپنے گردونواح کے حالات سے کنارہ کش نہیں ہوسکتا۔ ایسی صورت میں اگر بعض مفکرین اس پر اصرار کرتے ہیں کہ ادب کو ثقافت سے ہم رشتہ ہونا چاہئے یا ہوتا ہی ہے تو وہ کوئی غلط بات نہیں ہے۔

آخر میں کہہ سکتے ہیں کہ لازماً مابعد جدیدت کے تصورات عمومی طور پر شادمانی کے جویا ہیں کہ کس طرح زندگی خوشگوار اور سہل بن جائے Order of things میں اختلاف انتشار اور پھیلاؤ کے باوجود یگانگت اور سکون وامن کی فضا قائم رہے۔ حاشیائی لوگ، حاشیائی صنفیں یہاں تک کہ حاشیاتی خیالات بھی بار پاتے رہیں۔ ہم عالمی منظرنامے کی خبر تو رکھیں لیکن اس میں اس طرح گم نہ ہوجائیں کہ ہماری ادبی روایات دم توڑ دیں اپنی ثقافت گم ہوجائے اور ہم خود صفحۂ ہستی پر صفر سے زیادہ حیثیت نہ رکھیں۔

قصہ مختصر کہ مابعد جدیدیت ہمیں اپنی جڑوں کی طرف لے جاتی ہے، ہماری ثقافت کی نیرنگی اور تنوع کے پس منظر میں نیا ادبی منظرنامہ پیش کرتی ہے جس سے کترانا اپنے سے روٹھنے کے مترادف ہے۔

حوالے

(۱)سوریلزم۔مرتبہ ہربرٹ ریڈص23-ترجمہ محمد حسن اردوادب میں رومانوی تحریک ص10

(۲) Wonderful compound of classical and Romantic
Fancy-Allamage P-181

(۳)اردوادب میں رومانوی تحریک،ڈاکٹر محمد حسن ص11

(۴)اردوادب میں رومانوی تحریک،ڈاکٹر محمد حسن ص13

(۵)ایضاً ص14

(۶)ایضاً ص13

(۷)بحوالہ:اردوادب میں رومانوی تحریک،ڈاکٹر محمد حسن ص16

(۸)ایضاً ص17

(۹)ذوق ادب اور شعور-سید احتشام حسین ادارہ اودھ لکھنؤ،ص44

(۱۰)ادبی تنقید۔محمد حسن ادارہ فروغ اردو لکھنؤص85

(۱۱)اردوادب میں رومانوی تحریک ڈاکٹر محمد حسن ص25

(۱۲)اردوادب میں رومانوی تحریک محمد حسن ص61

(۱۳)عزیز احمد ترقی پسند ادب مطبوعہ حیدرآباد ص74

(۱۴)ڈسکوری آف انڈیا،نہرو،۱۹۶۰ء ص9

(۱۵)مابعد جدیدیت مضمرات،وممکنات۔وہاب اشرفی،ایجوکیشنل ہاؤس علیگڑھ،۲۰۰۴ء ص15

(۱۶) Graham Swift, Post modernism, the key figures
P-133-134

(۱۷)اردو مابعد جدیدیت پر ایک مکالمہ اردو اکیڈمی دہلی ص27

(۱۸)وہاب اشرفی،مابعد جدیدیت مضمرات وممکنات،ایجوکیشنل بک ہاؤس،دہلی ص43

(۱۹)ایضاً ص43

(۲۰)ایضاً ص 86

(۲۱)ایضاً ص87

(۲۲)ایضاً ص148

(۲۳) آزادی کے بعد اردو شاعری ص 207 ایضا ص246

(۲۴) نمبر دار کا نیلا ،سید محمد اشرف ص56,57

(۲۵) حضرت جان ص257 ایضاً ص249

(۲۶)شب گزیدہ ص82 ایضاً ص25

باب چہارم

باب چہارم

اردو ناولوں کی مختلف تکنیکی اور فنی صورت پزیری کا تنقیدی جائزہ

شعور کی رو کی تکنیک، سادہ بیانیہ، کرداری ناول، ڈرامائی ناول

واحد متکلم، آپ بیتی، علامتی ناول، پکارسک ناول،

مکتوباتی، ڈائری اور بے ربط وغیرہ

اردو ناولوں کی مختلف تکنیکی اور فنی صورت پذیری کا تنقیدی جائزہ

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد اردو ادب پر مغربی خیالات وافکار کے گہرے اثرات پڑے تو موضوع مواد اور ہیئت میں نمایاں تبدیلیاں آئیں۔انیسویں صدی میں تمثیل، انشائیہ اور ناول تین ایسی اصناف تھیں جو براہ راست مغربی اثرات کا نتیجہ کہی جا سکتی ہیں۔مغرب میں تمثیل کو ناول کا پیش رو قرار دیا گیا ہے۔جس میں زندگی کی بدلتی ہوئی سچائیوں، آویزشوں اور قدروں کو استعاراتی و تمثیلی اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔انگریزی فکشن میں John Benyan کی پلگرمس پروگریس' Jonathan Swift کی اے ٹیلس آف ٹبس A tail of Tubs اس سے قبل شائع ہو چکے تھے۔گارساں دتاسی کے خطبات میں انگریزی و یوروپی زبانوں سے ناولوں، اخلاقی قصوں، تمثیلوں نظموں کے تراجم کا ذکر ملتا ہے۔اس لئے جب منشی کریم الدین احمد نے ''خط تقدیر'' (1862) اور عزیز الدین خاں نے ''جوہر عقل'' لکھا تو ان مصنفین کے پیش نظر انگریزی تمثیلوں کے نمونے تھے۔ان تمثیلوں میں مشرق تمثیلوں کی داستانوی فضا اور بلیغ اشاریت کے ساتھ ساتھ اٹھارہویں صدی کی مغربی تمثیلوں کا پیرایہ بیاں و مقصدیت بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔حالانکہ تمثیلوں کے نمونے تخلیق کاروں کے سامنے آئے تو انہوں نے انگریزی تمثیلوں کی طرح مذہب کے ساتھ ساتھ سماج، ادب، سیاست اور علم کو تمثیلی مقاصد کے طور پر پیش کیا۔

یہ واضح حقیقت ہے کہ اردو ادب میں ناول نگاری کا فن براہ راست مغرب کی دین ہے۔ناول کا لفظ اس کی ہیئت انگریزی ادب کے ذریعے اردو میں متعارف ہوتی ہے۔انگریزی فکشن کا پہلا ناول نگار ڈینیل ڈیفو کو قرار دیا جاتا ہے جن کا ناول ''رابنسن کروسو'' 1719 میں شائع ہوا تھا۔اردو فکشن میں پہلے ناول نگار ڈاکٹر نذیر احمد کو قرار دیا جاتا ہے جن کا پہلا ناول ''مراۃ العروش 1869 میں شائع ہوا تھا''۔

چنانچہ اردو ناول کی جب ابتدا ہوئی تھی اس دوران یورپ میں ناول نگاری کا فن نقطہ عروج پر تھا۔ڈینیل ڈیفو، رچرڈسن، فیلڈنگ، اسٹرن، جین آسٹن سے لیکر ڈکنز، تھیکرے، وکٹر ہیوگو اور

بالزاک وغیرہ کی تخلیقات جو مغربی فکشن میں فن کا مکمل اور جامع نمونہ قرار دی جاتی ہیں، وہ منظر عام پر آ چکی تھی۔ اس وقت ایسے نثری قصے عنقا تھے جس میں عصری زندگی کے حقائق کی ترجمانی کی گئی ہو۔ ان مغربی فنکاروں کے فن وتکنیک سے اردو ناول نگار براہ راست و باالواسطہ طور پر متواتر متاثر ہوئے۔ حالانکہ اس نئی تکنیک کی برتنے کی کوشش خام ضرور ہے جس کی وجہ سے ابتدا میں داستان، تمثیل اور ناول کا فرق اردو فکشن میں واضح نہیں تھا۔

ڈپٹی نذیر احمد نے جب ڈینیل ڈیفو اور ٹامس ڈے کے اخلاقی مقاصد لیکر اپنے عہد کی معاشرتی ثقافتی اور اخلاقی تبدیلیوں کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا تو اردو فکشن میں مغربی طرز کی حقیقت نگاری کی ابتدا ہوئی۔ اور نذیر احمد کے ابتدائی دور کے ناول ''مراۃ العروس'' ''بنات النعش'' اور ''توبۃ النصوح'' اردو ناول نگاری کی بنیاد بنے۔ نذیر احمد نے تعلیمی اخلاقی اور مذہبی نقطہ نظر سے ناول لکھے جو ابتداء سے ہی مقصدی واصلاحی ہوتے ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے یوروپی ناول نگاروں کے فن کا غائر مطالعہ کیا تھا اور انہوں نے سروانٹز کی ''ڈان کوئک زٹ'' کا آزاد ترجمہ ''خدائی فوجدار'' کے عنوان سے کیا تھا۔ بعد میں انہوں نے اسی طرز پر ''حاجی بغلول'' اور احمق الدین'' ناول تخلیق کئے۔ کیونکہ اس دور میں زندگی وادب کے ہر شعبے میں نئے خیالات نمایاں ہورہے تھے۔ اور پرانے اقدار دم توڑ رہے تھے۔ اس طرح سجاد حسین نے انگریزی حکومت کے استحصال کی پالیسی، ظلم واستبداد تحکمانہ انداز اور نسلی احساس برتری کے خیالات پر طنز کیا۔ سرشار اور سجاد حسین مغربی فنکاروں کی طرح اپنے عہد کے معاشرے کی انفرادی واجتماعی زندگی کے ہر پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ اس لئے ان دونوں فنکاروں کی واقفیت میں مغربی فن کا تنوع دیکھنے کو ملتا ہے۔

عبدالحلیم شرؔر نے مغربی فکشن سے متاثر ہوکر اردو میں ناول نگاری کی باضابطہ ابتدا کی اور تاریخی موضوعات کو اپنایا۔ شرر نے مغربی فن کے مطالبات کو ہم آہنگ کرکے اردو فکشن میں نہ صرف تاریخی ناول نگاری کی بنیاد ڈالی بلکہ مغرب میں رائج ناول کے سارے فنی اصولوں کو اپنایا شرر کے پہلے تاریخی ناول ''ملک العزیز ورجینیا'' میں یورپ کے ناول نگاروں کی طرح پلاٹ، کردار نگاری واقعہ نگاری اور تکنیک کے فنی لوازم کو باالالتزام برتا ہے۔

انیسویں صدی کے آخری دہائی میں مرزا رسوا نے انگریزی وفرانسیسی ناول نگاروں سے متاثر ہوکر ناول ''امراؤ جان ادا'' تخلیق کیا۔ اس ناول میں ''مرزا رسوا'' تکنیک وہیئت کی سطح پر ہی نہیں بلکہ مواد اور موضوع کے اعتبار سے مغرب سے متاثر نظر آتے ہیں۔ انہوں نے ''میری کوریلی'' کے جاسوسی ناول کا اردو میں ترجمہ کیا تھا اور انہیں ڈیفو، رچرڈسن اور فلابیر کی طرح سماجی ذمہ داریوں کا احساس تھا۔ اس طرح مرزا رسوا نے ان فنکاروں کی طرح اپنے عہد کے ماضی قریب کی زندگی اور لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے وتہذیب کا مرقع پیش کیا ہے۔

بیسویں صدی میں ہندوستان ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں ہونے والے شدید تبدیلیوں نے پرانی قدروں کی شکست وریخت شروع کردی تھی۔ مذہب اور سماج کے تعلق سے اب خیالات بدلنے لگے تھے، سائنس کی نئی ایجادات، فرائڈ اور مارکس کے فلسفے نے فرد کے سوچنے اور سمجھنے کے انداز کو بدل دیا تھا جس کی وجہ سے اس عہد میں ناول کے موضوع وتکنیک میں نمایاں تبدیلیاں ہوئی تھیں۔ اور اردو فکشن اس دور میں مغرب کی اہم تحریکات کے رجحانات اور تصورات سے متواتر متاثر ہوتا رہا ہے۔

شعور کی رو کی تکنیک

بیسویں صدی میں اردو فکشن موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک وہیئت کی سطح پر مغربی فکشن سے متواتر متاثر ہوا۔ یوروپ میں ہیری جیمس، ڈی • ایچ • لارنس، جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کے ناول اس دور میں خاص مقبولیت حاصل کررہے تھے۔ ان تخلیق کاروں نے اپنی تخلیقوں میں شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ذہن وشعور کی بدلتی ہوئی کیفیات کو اس طرح پیش کیا گیا کہ کردار کی پوری زندگی، اس کی ذہنی فضا، اس کے ذہنی تجربے، اس کی داخلی زندگی اور اس کے ماضی کے یادوں کی وجہ سے اس کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات سے اس کی نفسیاتی حالت کی تصویر کشی کی تھی۔ یوروپ میں اس تکنیک کو سب سے پہلے ڈاروتھی رچرڈسن نے اپنے ناول Pointed Roof میں اپنایا تھا۔ بعد میں اس تکنیک کا استعمال جیمس جوائس نے اپنے ناول Ulysiss اور ورجینیا وولف نے To the light house میں کیا تھا۔ سجاد ظہیر نے ان مغربی ادیبوں کا براہ راست مطالعہ کیا تھا

اور وہ ان لوگوں سے شعوری طور پر متاثر ہوئے تھے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے ناولٹ لندن کی ایک رات میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا اور اردو فکشن کو پہلی بار اس تکنیک سے متعارف کرایا۔ حالانکہ سجاد ظہیر نے بے حد چھوٹے پیمانے پر ہی سہی ایک مغرب کے عظیم ادبی تجربے کا عکس اس فکشن میں پیش کیا۔ سجاد ظہیر ''لندن کی ایک رات'' میں جیمس جوائس سے بیحد متاثر نظر آتے ہیں۔ اس ناولٹ میں انہوں نے جوائس کی Ulysiss کی طرح ''ڈبلن کے ایک دن کے بجائے ''لندن کی ایک رات'' کا ذکر کیا ہے۔ جو چند نواجوانوں کی حکایت شب نہیں بلکہ ہندوستان کی خارجی سیاسی اور سماجی زندگی کا مرقع ہے۔ اس میں سجاد ظہیر نے ''داخلی خود کلامی'' اور آزاد تلازمہ خیال کے فنکارانہ شعور سے کرداروں کو اچھوتے انداز میں زندہ کیا ہے۔ اس طرح یہ ناولٹ اپنی تکنیک ہیئت، نقطہ نگاہ اور فنی شناخت کے اعتبار سے جدید امکانات اور مغربی فکشن کے اثرات کی نمائندگی کرتا ہے۔

''شعور کی رو'' اصل میں نفسیات کی اصطلاح ہے جس کو وضع کرنے کا سہرا ''ولیم جیمس'' کے سر ہے۔ جیمس نے سب سے پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں، اس لئے وہ ان تمام اصطلاحوں کو رد کرتا ہے جن میں خیالات کے جڑے ہوئے ہونے کا مفہوم پیدا ہوتا ہے چونکہ ذہن میں خیالات کا بہاؤ دریا کی طرح مسلسل ہوتا ہے اس لئے وہ ذہنی خیالات کے بہاؤ کے لئے ''شعور کی رو''، ''خیال کی رو'' یا ''داخلی زندگی کی رو'' کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ کوئی شخص بھی اپنے داخلی تجربے کی بنا پر اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ وہ ہر وقت کسی نہ کسی طرح کی شعوری حالت سے دوچار رہتا ہے۔ یعنی اس کے ذہن میں خیالات یا احساسات کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا۔(۱) گو اس اصطلاح کو ولیم جیمس نے وضع کیا تھا لیکن شعور کی رو کی اصطلاح کو مے سنکلر نے جو کہ نفسیات و فلسفہ کی طالب علم تھی ۱۹۱۸ء میں ڈروتھی رچرڈسن کے ناول ''پلگر یمیج'' (Pilgrimage) پر تبصرہ کرتے ہوئے استعمال کیا۔ اس کے بعد سے ہی یہ اصطلاح ادب میں رواج پا گئی۔ ''شعور کی رو'' ناول نگاری کی وہ تکنیک ہے جس میں ذہن کی اور شعور کی بدلتی ہوئی اور گزرتی ہوئی کیفیات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ ہم کردار کی پوری زندگی اس کی ذہنی فضا اس کے ذہنی تجربے اسکی داخلی زندگی اور اس کی ماضی کی یادوں کی وجہ سے اس

کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات سے اس کی نفسیاتی حالت سے پوری طرح واقف ہو جاتے ہیں۔رابرٹ ہمفری کے کہنے کے مطابق شعور کی رو کے ناول اپنے مواد کے لحاظ سے آسانی سے پہچانے جاتے ہیں۔وہ تکنیک مقاصد یا اپنے موضوعات کے اعتبار سے اتنی آسانی کے ساتھ نہیں پہچانے جاتے،اس کا کہنا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک جن ناولوں میں استعمال کی جاتی ہے اس میں ایک یا ایک سے زیادہ افراد کے شعور کو پیش کیا جاتا ہے،ان ناولوں میں شعور ایک اسکرین یا پردے کی طرح ہوتا ہے جس پر ناول کے سارے مواد کو پیش کیا جاتا ہے(۲) جس طرح شعور کے پردے پر ناول کے واقعات ابھرتے ہیں اس کی وضاحت کرتے ہوئے ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ شعور کی رو سے ناول نگار وقت کے پنجے سے آزاد ہو جاتا ہے۔حال کے کسی واقعے کے رد عمل کو پیش کرتے ہوئے ناول نگار ذہن کی حالتوں کی عکاسی کرتا ہے جس میں بہت سے حال کے واقعات سے وابستہ گزرے ہوئے واقعات شامل ہوتے ہیں۔اس طرح ذہنی حالت کی پیش کشی سلیقے سے کی جائے تو ناول نگار ایک تیر سے دو پرندے شکار کر سکتا ہے۔ایک تو وہ حال کے تجربہ کی حقیقی نوعیت پیش کر سکتا ہے اور دوسرے حال کے واقعہ سے وابستہ ماضی کے واقعات کو پیش کرتے ہوئے وہ کردار کے پورے ماضی کو سامنے لا سکتا ہے۔اس طرح ناول میں خواہ کرداروں کی زندگی چند گھنٹوں ہی کے لئے کیوں نہ پیش کی جائے۔اس تکنیک کے ذریعہ کرداروں کو بھرپور انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔تاریخی اعتبار سے بھی اور نفسیاتی اعتبار سے بھی(۳)

یہی وجہ ہے کہ ''لندن کی ایک رات'' میں صرف ایک رات کا ذکر ہوا ہے لیکن اس میں کردار بھرپور طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔ہم نہ صرف کرداروں کی نفسیاتی حالت سے واقف ہو جاتے ہیں بلکہ ہم ان کے پورے ماضی سے بھی واقف ہو جاتے ہیں۔اس طرح سے کردار کا پورا ارتقاء ہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔''لندن کی ایک رات'' میں نعیم شیلا گرین سے ملتا ہے۔شیلا کو دیکھ کر اس کے خیالات کی رو بہہ نکلتی ہے اور اس کے شعور کے پردے پر یہ باتیں منعکس ہوتی ہیں:-

آخر یہ کون ہے؟ کیا کرتی ہے؟ راؤ اسے کہاں ملا ہوگا۔خوبصورت لڑکی ہے خوبصورت لیکن میں مجھے کوئی خوبصورت کہہ سکتا ہے۔مجھ پر کوئی لڑکی عاشق نہیں ہوئی۔آخر اس کی کیا وجہ ہے۔میں موٹا بہت ہوں۔میرے اور اس کے درمیان میری توند حائل ہے۔معلوم نہیں یہ لڑکی مجھے کیا سمجھتی ہے

تو ند سے کیا ہوتا ہے؟ اکثر دنیا کے بڑے بڑے انسانوں کی توندیں تھیں۔ لیکن اگر توند نہیں تو پھر کون سی چیز شاید مجھے عورت سے بات کرنے کا سلیقہ نہیں۔ اب یہ لڑکی اتنی دیر سے یہاں ہے اور مجھ سے ایک بھی ٹھکانے کی بات نہیں کی جاتی اپنے دل میں خیال کرتی ہوگی کہ کتنا غیر دلچسپ گھامڑ آدمی ہے لیکن میں نے دیکھا ایسے لوگ جن سے دو لفظ بھی ٹھکانے سے نہیں بولے جاتے، عشق میں کامیاب ہوتے ہیں۔ پھر آخر مجھ میں کون سی کمی ہے۔ میرے درست خیال کرتے ہیں کہ مجھے ان باتوں سے دلچسپی ہی نہیں۔ اچھی صورت دیکھ کر مجھ پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا۔ غلط بالکل غلط۔ مرا دردایست اندر دل اگر گویم زباں سوزد'' دوسرا مصرعہ اس وقت یاد نہیں آتا۔ کیا یہ سچ ہے کہ میرا حافظہ رفتہ رفتہ کمزور ہوتا جارہا ہے۔ میں یہاں برسوں سے اپنا وقت ضائع کررہا ہوں میں کند ذہن تو نہیں ہوگیا۔ اسکول میں جو ایک لڑکا میرے ساتھ بیٹھتا تھا اس کی سمجھ میں کوئی بات آتی بھی نہیں تھی اور حساب میں وہ بیچارہ ہمیشہ فیل ہوتا تھا۔ میں تو کبھی اپنے اسکول اور کالج کے امتحانوں میں فیل نہیں ہوا بلکہ ہمیشہ شان کے ساتھ پاس ہوتا تھا۔ میں کند ذہن۔ کون کہتا ہے، میؔر اور غالبؔ کی مجھے جتنے اشعار یاد ہیں شاید ہی کسی کو یاد ہوں۔ مجھ سے کوئی بیت بازی کرے، دیکھیں کون جیتتا ہے۔ کیا اس وقت ایک حرف بھی مجھ سے نہ بولا جائے گا۔ اتنی دیر سے یہی بیچاری بیٹھی ہوئی ہے اور میں نے ایک بات بھی نہیں کی (۴)

اس طرح نعیم کی ''شعور کی رو'' نعیم کے کردار پر روشنی ڈالتی ہے۔ ہم بیک وقت اس کے ماضی سے بھی واقف ہوجاتے ہیں اور اس کی نفسیاتی حالت بھی ہم پر مکمل طور پر روشن ہوجاتی ہے۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں ''آزاد تلازمہ خیال'' Free Association of ideas بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور اس کو کام میں لاکر ناول نگار بظاہر بے ربط خیالات کو مربوط کرتا ہے۔

اوپر کے اقتباس میں نعیم کو لڑکی کی خوبصورتی سے اپنی صورت کا خیال آتا ہے اور اپنی صورت سے اپنے عشق و محبت کے معاملات کا خیال آتا ہے، اور اس کے ساتھ ہی اپنی توند کا خیال آجاتا ہے اور توند کے سلسلے میں ذہن میں اپنے سلیقے سے بات نہ کرنے کا خیال آتا ہے شعور کے اس بہاؤ میں وہ اپنی نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرنے لگتا ہے۔ اور اپنے حسن سے متاثر ہونے کی طرف اس کا ذہن منتقل ہوتا ہے۔ پھر ایک اس کے حافظہ سے اتر جاتا ہے تو اس کا ذہن فوراً اپنے حافظہ کی طرف منتقل ہوتا ہے اور اسی انتقال ذہنی سے اس کے سامنے اس کا بچپن آجاتا ہے اور اس طرح ماضی کی ایک جھلک

سامنے آتی ہے۔ ماضی کے خیال کے ساتھ اپنے حافظہ کے قوی ہونے کا خیال آتا ہے، اپنے حافظہ کے قوی ہونے کے خیال کے ساتھ ہی پھر لڑکی سے بات نہ کرنے کا خیال آتا ہے اور لڑکی کی طرف اس کا ذہن دوبارہ منتقل ہو جاتا ہے۔ یوں نعیم کی ''شعور کی رو'' سے قاری اس کے کردار سے پوری طرح واقف ہو جاتا ہے۔ نعیم کی زندگی کا تاریخی اور نفسیاتی ہر ایک پہلو قاری کے سامنے آجاتا ہے۔ لیکن یہ تمام باتیں ''آزاد تلازمہ خیال'' کو ملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں۔ اس لئے رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ تمام شعور کی رو کے ناول بڑی حد تک آزاد تلازمہ خیال'' کے اصول پر منحصر ہوتے ہیں (۵)

فرائڈ نے اس تکنیک کے بارے میں کہا ہے کہ اس میں ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کو پورے شعور کی وسعت سے کام لیا جاتا ہے اور ناول کے موضوعات، مرکزی خیال اور پلاٹ سب کے سب کردار کے شعور کے پردے پر ظاہر ہوتے ہیں۔ پھر وہ بیانیہ ناول اور شعور کی رو کے ناول میں فرق کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ ان دونوں کرداروں کے سوچنے کے طریقوں میں فرق ہوتا ہے بیانیہ ناول میں روایتی انداز و خیالات کو ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور شعور کی رو میں بغیر خیالات کا سلسلہ توڑے ذہن میں وہ جس طرح اور جس انداز میں آتے جاتے ہیں پیش کر دیئے جاتے ہیں ان میں ماضی کی یادیں بھی ہوتی ہیں۔ اور مستقبل کے توقعات بھی۔ اس کے بعد وہ بتاتا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک میں بھی مختلف طریقے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں نمایاں طریقہ'' داخلی خود کلامی'' کا ہے۔ اس طریقہ کو استعمال کرتے ہوئے ناول نگار اپنے بیانیہ کے اسلوب اور کردار کے احساسات کی پیش کشی کے اسلوب میں نمایاں فرق پیدا کرتا ہے۔ جب مختلف کرداروں کی'' داخلی خود کلامی'' پیش کی جاتی ہے تو جملوں کی نحوی ترکیب کو بھی بدلنا ہوتا ہے اور ہر کردار کی ذہنیت کے مطابق زبان لکھنی پڑتی ہے۔ جیمس جوائس نے اس فرق کو پوری طرح ملحوظ رکھا ہے۔ (۶)

اس تکنیک میں رابرٹ ہمفری کے کہنے کے مطابق خود مقصود بالذات نہیں ہے، بلکہ یہ اس حقیقت کی بنیاد پر استوار ہے کہ انسانی ذہن میں ایک ڈرامہ پوری قوت کے ساتھ کھیلا جاتا ہے۔ (۷) یہاں اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ سجاد ظہیر کی یہ اردو میں ابتدائی کوشش تھی اس لئے انہوں نے اس تکنیک کو بھرپور انداز میں استعمال نہیں کیا۔ کیونکہ کرداروں کی ذہنی فضا کو مکمل انداز میں پیش کرنا مشکل ہے بلکہ ایڈل کا خیال ہے کہ شعور کی رو کے ناول نگاروں میں صرف جیمس جوائس ہی

اپنے بے مثال ذخیرہ الفاظ کی وجہ سے ذہنی فضا کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوسکا ہے(۸) ذہنی فضا اور ذہنی ڈرامہ کی پیش کشی شعور کی رو کے ناولوں میں بڑی اہمیت رکھتی ہیں اس کے لئے بعض وقت جوائس کی طرح الفاظ اور نحوی ترکیب کو ایک خاص شکل وصورت دینی پڑتی ہے ڈاکٹر کمار نے شعور کی رو کے ناول نگاروں پر برگساں کے فلسفہ کے اثر کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ زبان برگساں کے کہنے کے مطابق ذہانت کا ایسا آلہ ہے جس کے ذریعہ خیالات اور جذبات کی صورت گری ہوتی ہے۔ حقیقت پھلتی پھولتی اور بدلتی ہوئی چیز ہے لیکن الفاظ جامد اور بے جان ہوتے ہیں۔ اس لئے حقیقت کو بیان کرنے اور اس کی نمائندگی کرنے سے وہ قاصر ہوتے ہیں۔ اسلئے ایک جری ناول نگار سیال حقیقت کو پیش کرنے کے لئے الفاظ کی صورت بدل کر روایتی انداز کے برخلاف ان کو ترتیب دیکر اور ان کا نیا امتزاج پیدا کر کے انہیں نئی صورت دیتا ہے(۹) ذہنی فضا اور شعوری تسلسل کو پیش کرنے کے لئے جوائس نے اوقاف اور اعراب تک اڑا دیئے ہیں، اور بالکل ایک نئی زبان تخلیق کی ہے(۱۰) بہر حال اس تکنیک کو متعین کرنے والی چیز شعور کی بے ربطی اور انتشاری کیفیت ہے۔ ہماری نفسی حالت ایسی غیر منظم ہے کہ اس میں یادوں کے ذخیرے احساسات محسوسات، ہیجانات اور تحریکات ایسے ہوتے ہیں کہ اگر ان کو سختی قابو میں نہ رکھا جائے تو کسی بھی بات سے وہ متحرک اور باعمل ہو جاتے ہیں۔ شعور کی رو کا ناول نگار شعور کی اسی حالت کو پیش کرتا ہے اور اس طرح کردار کی داخلی زندگی کی مکمل تصویر کشی کرتا ہے۔

سادہ بیانیہ

ادب کی نثری اصناف میں بالخصوص فکشن لکھنے والوں کا انداز بیان سے بڑا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ کیونکہ ''کہانی'' داستان، ناول یا افسانہ، کسی شکل میں بھی لکھی جائے اس کی دلچسپی اور مقبولیت کی بنیاد انداز بیان ہی ہوتا ہے۔ بہتر سے بہتر کہانی، سننے والے کو اس وقت تک متوجہ نہیں کر سکتی جب تک اسے دلچسپ پر تکلف اور موثر انداز میں نہ پیش کیا جائے ایسا انداز جو سننے والے کو اپنی طرف کھینچے اور پھر کسی اور طرف نہ جانے دے۔ کہانی کی پوری تاریخ اور داستان میں بیشمار کردار ایسے گزرے ہیں جو حسن بیان کے اس رمز کے شناسا تھے۔ گھر کی بڑی بوڑھیاں اس فن سے پوری طرح

واقف تھیں اور ہمارا داستان گو جو گھنٹوں ان دیکھی دنیاؤں کے قصے سناتا تھا اور یوں سناتا تھا کہ سننے والے کھانا پینا بھول جاتے تھے۔ اس ہنر میں طاق تھا۔ ان کی کہانیوں جو کشش تھی، وہ اسی انداز بیاں کا جادو تھا۔ ان سب کہانی کہنے والوں کی کہانیاں اکثر خیالی دنیا کی کہانیاں ہوتی تھیں۔ طلسم و اسرار کی کہانیاں، جنوں پریوں اور کوہ قاف کی سرزمین کی کہانیاں، انسانوں سے الگ ہٹ کر حیوانوں کی کہانیاں ان سب کہانیوں میں ذاتی تجربے کو بہت کم دخل ہوتا تھا۔ لیکن سننے والا جب ان کو سنتا تو ان پر یقین کرتا، ان کہانیوں کا یہ طلسمی حسن اور یہ سحر انگیز تاثیر لفظوں کے حسن کی بدولت ہے۔ یہی لفظ ہیں جو کہانیوں میں رنگ بھرتے ہیں اور نغمے کا جادو پیدا کرتے ہیں۔

ناول ادب کی دوسری اصناف کی طرح ایک ایسا فن ہے جو بہت سے اجزا اور عناصر سے ملکر وجود میں آتا ہے۔ ان اجزا میں ہر ایک کی اپنی حیثیت اور اہمیت ہے۔ لیکن یہ حیثیت اور اہمیت اس حیثیت کی تابع ہے جو اس کُل کو فن تخلیق کے اعتبار سے حاصل ہے۔ ناول کے اس فنی کُل یا وحدت کا تجزیہ کیا جائے اور ان عناصر کی جستجو کی جائے، جنہوں نے اسے ایک موثر وحدت بنایا ہے، تو اس کی تمہید سے لیکر خاتمے تک درمیان میں بہت سے مرحلے آتے ہیں اور انہیں فنی نقطہ نظر سے مختلف اصطلاحی نام دیئے گئے ہیں۔

ناول کا آغاز، اس کا وہ واضح نقطہ جہاں ناول کا مقصد ہمارے سامنے آتا ہے اور آ کر اس نقطہ پر کہانی ایک خاص رخ کی طرف چلنا شروع کرتی ہے اور اس رُخ پر چلتے ہوئے اپنی منزل مقصود یا انجام تک پہنچنے سے پہلے کتنے ہی اتار چڑھاؤ، ہیجان و اضطراب اس کے راستے میں آتے ہیں، ان سب مرحلوں سے گزرتے ہوئے ناول نگار کو حسب ضرورت پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب اور سیرت کشی کے مختلف تقاضوں کو پورا کرنے کے علاوہ واقعات کے بیان اور مناظر کی مصوری میں فضا بنانے اور اسے قائم رکھنے کی طرف بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے۔ اور تب کہیں جا کر ناول موثر اور دلنشیں بنتا ہے۔ غرض تمہید سے لیکر خاتمے تک ناول نگار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ رکھے اور اس کا دھیان کسی اور طرف نہ جانے دے۔ اس مقصد کے حصول کا سب سے موثر بلکہ واحد ذریعہ انداز بیاں ہے۔ ناول نگار کے لئے زندگی اور اس سے وابستہ حقائق خام مواد ہوتے ہیں۔ اپنے تخیل کی مدد سے جب وہ اس مواد کو قصہ کے پیکر میں ڈھالتا ہے تو رد و قبول کے عمل میں اگر

ایک طرف اس مواد کے بارے میں اس کا مخصوص اور منفرد نقطہ نگاہ کارفرما ہوتا ہے تو دوسری طرف اظہار و بیان کے عمل میں وہ الفاظ کے انتخاب یا لسانی تشکیل کے خاص مرحلوں سے گزرتا ہے۔ مواد نقطہ نگاہ اور اظہار و اسلوب میں مطابقت ہی ناول کو ایک منفرد تکنیک اور ہیئتی قالب بخشتی ہے۔

اس عمل میں زبان کا استعمال اہم رول ادا کرتا ہے یہی وہ صفت ہے جو ناول کو انداز بیاں و اظہار کے اعتبار سے ایک امتیازی اور ادبی آب و رنگ دیتا ہے۔

کرداری ناول

ریکس وارنر (Rex Warner) کہتا ہے کہ ناول لکھنا ایک فلسفیانہ مشغلہ ہے۔ فلسفیانہ مشغلہ سے غالباً اس کی مراد یہ ہے کہ ناول لکھنے کے لئے ایک سنجیدہ اور مہذب شعور اور خیال کی ایک خاص گیرائی اور گہرائی ضروری ہے، واقعہ یہ ہے کہ ناول اس وقت وجود میں آیا جب ادبیات میں ایک نمایاں پختگی اور گہرائی آ چکی تھی اور سوسائٹی تہذیب کا ایک اچھا خاصہ معیار حاصل کر چکی تھی، یہی وجہ ہے کہ ناول کا مطالعہ ایک تفریحی چیز ہی نہیں، تہذیبی اور ذہنی مطالعہ بھی ہے۔

دیگر فنون لطیفہ کی طرح ناول میں بھی زندگی کا نقشہ ہوتا ہے اور جتنا جیتا جاگتا نقشہ ہوگا اتنا ہی ناول زیادہ کامیاب ہوگا۔ ناول کے اقسام میں سب سے زیادہ اہمیت اس قسم کے ناولوں کو دی جاتی ہے جنہیں کرداری ناول کہتے ہیں اس قسم کے ناولوں میں قصہ کی کوئی زیادہ اہمیت نہیں ہوتی اور واقعات کسی خاص نقطہ کی طرف جاتے ہوئے نہیں معلوم ہوتے ہیں اگر کوئی ہلکی سی لہر قصے کی ہوئی بھی تو تمام کرداروں کو اس سے کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا۔ کردار قصے کی جکڑ بندی سے بالکل آزاد ہوتے ہیں۔ برخلاف اس کے واقعاتی ناول میں واقعات سے اہم نتائج نکلتے ہیں۔ کرداری ناول میں واقعات محض کردار کی خصوصیات کا انکشاف کرتے ہیں۔

اس قسم کے ناول کے خاص فرض ان مختلف خصوصیات کو ظاہر کرنا ہوتا ہے جو کردار میں پائی جاتی ہیں لہٰذا یہ کردار کی خصوصیات جو شروع میں بیان کر دی جاتی ہیں وہی آخر تک قائم رہتی ہیں۔ اکثر ان کے اندر تبدیلیاں بھی نمایاں ہوتی ہیں مگر کسی خاص واقعہ کی وجہ سے نہیں۔ اس قسم کے ناول کی اعلیٰ مثال تھیکرے کی وینٹی فیر ہے۔ اس ناول میں تمام کرداروں کی خصوصیات شروع سے

آخر تک یکساں رہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بیکی شارپ کی بابت ہم کو آخر تک نت نئے انکشافات ہوتے رہتے ہیں مگر اس کے یا دوسرے کردار کی بابت جو رائے ہم نے شروع سے قائم کر لی ہے اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ واقعاتی ناول میں کردار اکثر بدل جاتے ہیں کسی واقعہ کی وجہ سے ان کی طبیعت اور فطرت بالکل مختلف ہو جاتی ہے مگر کرداری ناول میں وہ بالکل مستقل اور قائم رہتے ہیں۔ ہاں انکی بابت ہماری معلومات میں ضرور اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اردو میں اس قسم کا ناول سرشار کا 'فسانہ آزاد' ہے۔ اس میں خوجی کسی جگہ نہیں رہتا وہ محض ہماری آنکھوں کے سامنے نچایا جاتا ہے تا کہ ہم اس کے سب پہلوؤں سے واقف ہو جائیں۔

کرداری ناول میں کردار ''مرکب'' قسم کا ہونا ایک حد تک ضروری ہے اکثر ان پر اعتراض کیا گیا ہے کہ ان کرداروں میں جان نہیں ہوتی یہ محض نقطہ نظر کا فرق ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ تمام کرداری ناولوں میں کردار اسی قسم کے ہوئے ہیں، کہ ان کو ڈرامائی کرداروں کی طرح سادہ بنانا آسان نہیں ہوتا کیونکہ اگر ایسا ممکن ہوتو کوئی ناول نگار تو اپنے کرداری ناول میں سادہ کردار پیش کرنے میں کامیاب ہوتا اس لئے اعتراض بیجا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ''مرکب'' کردار ہی کرداری ناول کے لئے موزوں ٹھہرتے ہیں۔ یہی ایک قسم کے نظریہ زندگی کو پورے طور پر پیش کرنے کے لئے ضروری ہے۔

اس قسم کے ناول میں ناول نگار کردار کا ارتقا نہیں دکھاتا بلکہ کردار کو نئے نئے حالات میں پیش کرتا اور لاتا ہوا دکھاتا ہے۔ ایک کردار کی دوسرے سے مڈبھیڑ کراتا ہے مگر ان تمام حالات میں کردار اپنی خصوصیات بالکل تبدیل نہیں کرتے ہیں۔ ناول نگار کا اہم فرض یہ ٹھہرتا ہے کہ وہ اپنے کردار کو مصروف و مشغول رکھے یا حرکت کرتا ہوا دکھائے لیکن حرکت مصنوعی نہ ہو، ایکٹنگ کرتا نہ دکھائے مختصر یہ کہ یہ کردار اکثر عجیب طریقوں پر پیش کئے جاتے ہیں۔ کردار کو اس طرح گھماتے رہنے کے سلسلے میں ناول نگار کو قصے کی اہمیت کا خیال ایک دم ترک کر دینا پڑتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کرداری ناول میں پلاٹ بالکل ڈھیلا ہوتا ہے جس طرح واقعاتی ناول میں کردار اس طرح پیش کئے جاتے ہیں کہ قصے کے لئے موزوں ٹھہریں اسی طرح کرداری ناول میں پلاٹ اس طرح بنایا جاتا ہے کہ کردار پر اس کا کوئی اثر نہ ہو۔ سرشار کے فسانہ آزاد میں نفس قصہ کچھ بھی نہیں۔ خوجی خاص طور پر

اور دیگر کردار عام طور پر مختلف مقامات پر دکھائے جاتے ہیں۔ خوجی کبھی کسی سرائے میں ہے تو کبھی کسی نواب کی دیوڑھی پر، کبھی جہاز میں بحری سفر کر رہا ہے تو کبھی مصر میں ایک بونے سے کشتی لڑ رہا ہے مگر ہر حالت میں وہ اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔ اپنی افیون کی ڈبیا طوفان میں بھی نہیں بھولتا اور قرولی کی ضرورت تو ہر سانس میں محسوس کرتا ہے۔

بعض ناول ایسے ضرور ہیں جن کو واقعاتی کسی حد تک کہا جا سکتا ہے مگر اکثر و بیشتر ناول ایسے ہیں جن میں دونوں اقسام سموئے ہوتے ہیں۔ اس قسم کے ناول جیسے اسکاٹ کی اولڈ مارٹیلیٹی (Old mortality)، ڈکنز کی مارٹن چزل وٹ (Martin chuzzlewit) وغیرہ جس میں ہم دیکھتے ہیں کہ قصہ بھی کافی اہم ہے کیونکہ ایک واقعہ دوسرے سے نکلتا ہے اور آخر میں ناول ایک خوش آئند نتیجہ تک پہنچ جاتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ اس میں کچھ اعلیٰ پائے کے کردار بھی ملتے ہیں۔ اس قسم کے ناولوں پر غور کرنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ عمدہ کردار ان میں نفس قصہ سے الگ ہیں۔ اس قسم کے کرداروں کی حرکات یا خصوصیات سے ناول کے قصہ پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ لہٰذا اس طرح کے ناولوں میں دونوں قسم کے ناولوں کا فن یکجا ملتا ہے۔

اٹھارہویں صدی کے انگلستان میں ناولوں کا بڑا رواج تھا۔ دنیا کے سب سے پہلے ناول سروانٹیر (Cervantes) کے ڈان کوئک زٹ (Don Quixote) سے اثر پذیر ہو کر اس قسم کے ناول نگار کسی ایک خاص کردار کو لیکر چلتے تھے یہ کردار ایک جگہ سے دوسری جگہ سفر کرتا ہوا مختلف حالتوں اور مصیبتوں میں پڑتا ہوا دکھایا جاتا تھا۔ مقصد اس ناول کا یہ ہوتا تھا کہ کسی سوسائٹی کے مختلف حالات بیان کئے جائیں۔ اور ان حالات کو ایک رشتے میں باندھنے والی ہستی کسی خاص کردار کی ہوتی تھی، اس قسم کے ناول کے اثرات ''فسانہ آزاد'' کے ساتھ حاجی بغلول ہو سکتی ہے کیونکہ اس میں حاجی بغلول ہر جگہ اور ہر باب میں موجود ہے اور تمام دنیا اسی کے نقطہ نظر سے پیش کی گئی ہے چونکہ ان ناولوں کا ہیرو ایک مہم سے دوسرے مہم سے گزرتا ہوا دکھایا جاتا ہے اور قر اس قسم کے ناول کا کہیں خاتمہ ہوتا دکھائی نہیں دیتا اس لئے اس کو مہماتی ناول بھی کہہ سکتے ہیں۔

ڈرامائی ناول

ڈرامائی ناولوں میں پلاٹ اور کردار اسی طرح ایک دوسرے کے لئے ضروری ہے جیسے کہ ڈرامامیں، اس لئے ان کے ناولوں کوتوڈرامائی ناول کہاجاتا ہے۔ان ناولوں میں کردار کی خصوصیات واقعات کا سبب ہوتی ہےاور واقعات قصہ وکردار کی خصوصیات میں تبدیلیاں پیدا کرتے رہتے ہیں اوراس طرح ناول کے آخیر تک واقعات وکردار ہمدوش چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ڈرامائی ناول کی اعلیٰ مثالیں ٹریجڈی سے ملتی جلتی ہیں۔برخلاف اس کے کردارمی ناول کی اعلیٰ مثالیں اکثر کمیڈی کا رنگ اختیار کرلیتی ہیں۔اول الذکر میں زیادہ تر کردار شاعرانہ ملتے ہیں اور موخرالذکر میں مزاحیہ۔

مگراس سے یہ مطلب نہیں کہ ڈرامائی ناول کوحزنیہ ہوناضروری ہے۔جین آسٹن کے ناول جوڈرامائی ناول کی انگریزی میں اعلیٰ ترین مثالیں ہیں کہیں بھی حزنیہ نہیں ہونے پاتے۔جین آسٹن کے ناولوں میں دوخصوصیات اہم ہیں جوان کوکامل ڈرامائی ناول بناتی ہیں اول یہ کہ اس کے ناول ایک محدود دائرے میں رہتے ہیں جس سے ان میں گہرائی پیدا ہوجاتی ہےاور گہرائی ہی ڈرامائی ناول کی جان ہے دوسرے اس کوکردار ہی سے محض دلچسپی نہیں ہے جس طرح کہ اسکاٹ وکنسن ،تھیکرے کو بلکہ اس کے کردار کی خصوصیات کچھ اثرات رکھتی ہیں ان کا اثر واقعات پر ہوتا ہے جس سے قصے کے ارتقاء میں مدد ملتی ہے۔قصہ کردار کی چند خصوصیات ہی کی وجہ سے شروع ہوتا ہے۔اور ایک پورے پلاٹ کی صورت میں پھلتا ہے۔اس طرح تمام خاص کرداراور قصے گتھے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔اکثر ایک آدھ کردار جیسے پرائڈ اینڈ پری جڈائس (Pride and pregudice)میں مسٹر کالینس ایسے بھی ہوجاتے ہیں جن کا تعلق نفس قصہ سے کچھ بھی نہیں ہوتا جو خاص پلاٹ کے ساتھ ساتھ ایک ضمنی پلاٹ کا کام کرتا چلتا ہے۔ہارڈی کے ناول بھی ڈرامائی ناول ہیں اوران میں بھی اکثر نفس قصہ سے ناول نگار ہٹ کر کچھ دیہاتی زندگی کے نقشے ہمارے سامنے لاتا ہے مگران سب چیزوں کا مقصد محض کثرت کا تاثر پیدا کرنا ہوتا ہےاور نہ ناول کے خاص حصوں میں کرداراور قصہ کا توازن بہم دیگرمکمل رہتا ہے۔

ڈرامائی ناول کا پلاٹ واقعاتی ناول کے پلاٹ سے اس معنوں میں مختلف ہوتا ہے کہ اس کی بنااہم منطق اوراہم اسباب پر ہوتی ہے مثلاً پرائڈاینڈ پری جڈائس کے ہیروڈارسی اور ہیروئن ایلزبتھ

واقعات بلکہ قصے کے بانی یوں ہوتے ہیں کہ ایلزبتھ غلط فہمی میں ڈارسی کو نہایت مغرور سمجھ لیتی ہے، اور اس لئے اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتی ہے۔ وہ اپنی غلط فہمی پر قائم رہتی ہے اور اسی وجہ سے قصہ طول پکڑ جاتا ہے اور یہ سب طوالت کردار کی فطرت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے لہٰذا قصہ اور کردار دونوں ایک سیدھے سادے فطری اور منطقی اصول کے تحت بڑھتے نظر آتے ہیں۔ لہٰذا ڈرامائی ناولوں کے لئے یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ اس میں تسلسل آزاد بھی ہو اور منطق پر مبنی بھی ہو۔ اگر محض منطق ہی پر زور دیا جائے گا تو کردار کا اثر تو قائم رہے گا مگر قصہ مردہ معلوم ہوگا اس لئے اس بات کی ضرورت رہتی ہے کہ ان میں ڈرامائی کشمکش یا کھچاؤ ضرور ہو۔ کردار قصہ کے ساتھ تو بڑھیں مگر ہر جگہ اپنی قوت ارادہ کا اظہار کرتے رہیں یعنی یہ کہ اپنے تئیں معاملات اور واقعات کا غلام نہ ہونے دیں۔ اس حالت میں آزادی اور تسلسل ایک ساتھ قائم رہ سکتے ہیں۔ ہارڈی کے ناولوں میں اکثر یہی غلطی دکھائی دیتی ہے یعنی اس کے کردار بیشتر قسمت کے بہاؤ میں اس طرح بہہ جاتے ہیں کہ ان میں اصلیت کا پہلو کمزور پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے، ایسے مقامات پر منطق کی زیادتی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اسی طرح آزادی کی زیادتی ان مقامات پر محسوس ہوتی ہے جہاں ناول نگار کوئی علیحدہ واقعہ پیدا کر کے ناول کے معاملے کو یا کردار کے درمیان معاملات کو صاف کر دیتا ہے مثلاً شارلٹ برانٹی (C.Brontey) کے ناول جین آئر (Jane Iyer) میں جین ریچرڈ سے محبت کرتی ہے مگر اس سے شادی اس لئے نہیں کر سکتی کہ وہ اپنی پاگل بیوی کو چھوڑنے کے لئے تیار نہیں اور جین بھی اپنے ضمیر کی خلاف ورزی نہیں کر سکتی۔ اس گتھی کو ناول نگار یوں سلجھاتی ہے کہ ریچرڈ کی بیوی ایک دن اپنے آپ کو جلا کر خاک کر دیتی ہے۔ اس قسم کے واقعات اصلیت سے دور ہونے کے علاوہ ناول کے عام اثر میں تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں اور اس لئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار نے ضرورت سے زیادہ آزادی سے کام لیا۔ عمدہ ڈرامائی ناول وہی ہے جن میں آزادی اور ضرورت کے درمیان اعلیٰ توازن رہے اور اس قسم میں ایملی برانٹی (E. Brontey) کے ودرنگ ہائٹ (Wuthering Height) کے مقابلے کے اور ناول ملنا مشکل ہیں۔

قصہ اور ناول کے ایک ساتھ گندھے ہوئے ہونے کی وجہ سے ڈرامائی ناول کا کوئی سین پورے ناول سے الگ نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ پہلے کسی سین کا نتیجہ ہوتا ہے اور آنے والے سین کا

سبب۔ برخلاف اس کے کرداری ناول میں کوئی ایک ہی سین اپنی جگہ پر کافی ہوا کرتا ہے۔ تھیکرے کے وینٹی فیئر کا کوئی باب کہیں سے پڑھ لیجئے آگے اور پیچھے کے بابوں کے پڑھنے کی اشد ضرورت محسوس نہیں ہوتی مگر جین آسٹن کے پرائڈ اور میری جڈائس کا کوئی سین بغیر قبل کے سین کے پڑھے ہوئے سمجھ میں نہیں آسکتا اور اس کے بعد سین کو پڑھنے کی خواہش ضرور پیدا ہوتی ہے۔

ان سینوں کا آپس میں ایک دوسرے پر مدار اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ یہ تمام گتھیاں ایک وقت سلجھ کر رہیں گی یعنی ناول کے واقعات کسی خاص نتیجہ پر پہنچیں گے۔ کرداری ناول میں نتیجہ کی طرف ہماری توجہ اس شدت سے نہیں ہوتی۔ اس لئے ڈرامائی ناول ہماری نگاہوں میں کچھ معمہ سے ملتی جلتی چیز ہوتی ہے۔ لہٰذا ڈرامائی ناول کا خاتمہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس خاتمہ کو ہر طرح سے اس معاملے کو حل کرنا ہے جو شروع سے درپیش تھا، خاتمہ واقعات ہی کو نہیں بلکہ کردار کو بھی ایک منطقی خاتمہ تک پہچاتا ہے۔ اس لئے اکثر بڑے ناول نگار جو کرداری ناول لکھنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے ڈرامائی ناول لکھنے پر آجاتے ہیں تو خاتمہ پر لغزش کھا جاتے ہیں مثلاً تھیکرے کا ناول ازمنڈ (Esmand) اسی طرح ختم ہوتا ہے کہ ہنری (Henry) کو ناول بھر میں (Betrix) سے محبت کرتا ہوا دکھایا گیا ہے مگر خاتمہ پر اس کی بیوہ ماں سے شادی کر لیتا ہے۔ اس خاتمہ پر ہمیں بہت تعجب ہوتا ہے۔ تھیکرے سے جب لوگوں نے اس غلطی کی طرف اشارہ کیا تو اس نے جواب دیا کہ وہ اس معاملے میں کچھ بھی نہیں کر سکتا تھا کیونکہ اس کے ناول کے کردار کی یہ حرکت تھی اور لہٰذا ان سے جواب طلب کیا جائے کہ انہوں نے ایسا کیوں کیا۔ جواب تو نہایت دلکش تھا اور خاص طور پر کرداری ناول نویس کی زبان سے تو یہ جواب اس کے فنی شعور کو بہت ہی اہمیت دیتا ہے اور جب ہم ازمنڈ کو دوسری دفعہ پڑھتے ہیں تو ہم کو یہ بھی یاد آجاتا ہے کہ ازمنڈ ہیٹرکس کی ماں کا ہم سن بھی ہے اور اس کے لائق بھی اس لئے لڑکی کے غائب ہو جانے پر اس کی ماں کی طرف متوجہ ہونا غیر مناسب نہیں ہے، بلکہ ایک حد تک وہ ماں کی طرف بھی پہلے ہی سے کافی رجوع تھا، ان سب خیالات کے باوجود ''ازمنڈ'' کا خاتمہ اتنا عمدہ نہیں ہے جیسا کہ ایک اعلیٰ ڈرامائی ناول کا ہونا چاہئے۔

ڈرامائی ناول میں مکان کی تبدیلیاں بہت کم ہوتی ہیں اور زبان کی تبدیلیاں بہت روشن ہوتی ہیں۔ عموماً ڈرامائی ناول ہم کو ایک گاؤں یا ایک دو گھروں کے باہر نہیں لے جاتا برخلاف اس

کے کرداری ناول میں جگہ ہر لمحہ بدلتی رہتی ہے، ابھی یہاں تو ابھی وہاں کا احساس بروقت رہتا ہے اس لئے ڈرامائی ناول زبان کے لحاظ سے آزاد لیکن مکان کے لحاظ سے پابند ہوتا ہے لیکن کرداری ناول مکان کے لحاظ سے آزاد اور زبان کے لحاظ سے پابند ہوتا ہے۔ ڈرامائی ناول کا فن موسیقی سے ملتا جلتا ہے اور کرداری ناول کا مصوری سے دونوں کے فن بالکل جدا جدا ہیں۔

واحد متکلم

اردو میں واحد متکلم کے انداز میں ''چور بازار'' بہترین ناول تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ واحد متکلم کی تکنیک کوئی خاص نہیں اس میں ایک کردار جو کچھ دیکھتا ہے اسے بیان کرتا ہے اور پھر اس پر اپنا نفسیاتی ردعمل ظاہر کرتا ہے جیسا کہ چور بازار میں ہم نے دیکھا۔ ایک شخص تعلیم مکمل کر کے یونیورسٹی کے باہر آتا ہے تو اسے کتابی دنیا اور حقیقی دنیا میں زمین اور آسمان کا فرق نظر آتا ہے اسی طرح زندگی کے ہر قدم پر جو رکاوٹیں اس کے سامنے کھڑی ہوتی ہیں اور جو منصوبے بناتا ہے ان دونوں کے تضادات سے نقش ابھارے جاتے ہیں۔ حالانکہ چور بازار میں بھی مختلف کردار شامل ہوتے ہیں لیکن واحد متکلم ان میں ہر جگہ نمایاں ہوتا ہے۔ کہانی کا خاتمہ بھی واحد متکلم ہی اپنی زندگی کے تبصرے پر کرتا ہے۔ اس طرح چور بازار کی ہیئت کو سامنے رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ واحد متکلم کے سہارے ایک کردار اپنی آپ بیتی بیان کرتا ہے جس میں آگے چل کر اس کی طرح کے کچھ کردار شامل ہوتے ہیں جنکی زندگی بھی سامنے آجاتی ہے لیکن کہانی کا خاتمہ اس واحد متکلم کی آپ بیتی مکمل کر دیتی ہے۔ تاہم اس ناول میں نہ کوئی کہانی ابھرتی ہے اور نہ ہی س کا کوئی پلاٹ ہے یہ ہی اس میں کسی مخصوص تکنیک کا پتہ چلتا ہے اور نہ روایتی انداز ہے۔ ہنری جیمس کے ایک ناول کے تعلق سے پرسی لبک نے لکھا ہے:-

"The whole of the book passes scenically before the reader and nothing is refar but the book and the speech of the characters on a series choosen occasion.(۱۱)

لیکن چونکہ اس اقتباس کا تعلق ڈرامائی ہیئت یا ڈرامائی موضوع سے متعلق ہے اس لئے واحد متکلم والے ناولوں کی وہ خصوصیت ظاہر ہوتی ہے جس میں ڈرامائیت کو زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یہ حقیقت

ہے کہ چور بازار میں پوری کتاب اور مواد صرف اور صرف کرداروں کے مکالموں کے ذریعے ہی پیش کئے جاتے ہیں اور مصنف کہیں دکھائی نہیں دیتا اور نہ ہی ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم کہانی، کسی کے ذریعے کہی گئی کہانی پڑھ رہے ہیں بلکہ سیدھے کہانی سنائی جاتی ہے۔ دراصل واحد متکلم میں کہانی بیان کرنا اور اس کو ڈرامائیت عطا کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ فرانز کافکا کا ناول Castle کے بارے میں مشہور ہے کہ اب فرانز کافکا نے اسے واحد متکلم کی ہیئت میں لکھنا شروع کیا تھا لیکن مجبور ہو کر اس نے واحد متکلم کے ''میں'' کو یا ''I'' کو کسی مسٹر ''کے'' ("K") میں تبدیل کر دیا۔ حالانکہ انگریزی کے دوسرے ناولوں میں بھی ابتدا ''واحد متکلم'' کی صورت میں ملتی ضرور ہے، لیکن وہ واحد متکلم کسی دوسرے ضمیر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس میں سب سے کامیاب انگریزی ناول نگار ایملی برونٹ (Emily Bronte) ہے۔

بہر حال واحد متکلم کی ہیئت میں چور بازار کے علاوہ اور بھی ناولوں کا نام لیا تو جا سکتا ہے۔ مثلاً ''خوشیوں کا باغ'' کا ''میں'' لیکن یہ میں استعاراتی ہے اور دوسرے یہ کہ ناول کے اختتام میں ''میں'' کی اہمیت بڑھتی دکھائی دیتی ہے شروع میں مختلف مناظر سے ''میں'' گھرا ہوا نظر آتا ہے اور ان میں اس طرح گھل مل جاتا ہے کہ اس کی شخصیت معدوم ہو جاتی ہے۔ دوسرے یہ کہ ''خوشیوں کے باغ'' میں ''میں'' کی کئی نوعتیں ہیں بلکہ جنس بھی جداگانہ ہے اور دوسرے ''میں'' کا مکمل تو کیا ایک نقش بھی ابھر کر سامنے نہیں آتا اور نہ ہی اس ناول کی واحد متکلم کے حوالے سے کوئی ہیئت ترتیب دی جا سکتی ہے۔ چور بازار میں اس طرح کی کوئی خرابی نہیں اور اس میں واحد متکلم پورے طور پر ہمارے سامنے اپنی زندگی کے نشیب و فراز کے ساتھ ابھر کر آتا ہے۔

آپ بیتی

اردو میں آپ بیتی اور سوانحی انداز سے بہت سارے ناول لکھے گئے ہیں، آپ بیتی دراصل خود نوشت سوانح ہوتی ہے جس میں کسی ناول کا کردار واحد متکلم کی صورت میں اپنی سرگزشت سناتا ہے۔ سوانحی ناول میں خود نوشت سوانح پیش کی جاتی ہے اگر سوانح خود نوشت ہے تو آپ بیتی ہو جائے گی جس میں واحد متکلم کا سہارا لیا جاتا ہے لیکن اگر دوسروں کی سوانح ہے تو کسی تیسرے فرد کا سہارا لیا

جا تا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کسی دوسرے کی سوانح کی بھیس میں ہم اپنی سوانح پیش کر دیں۔ جیسا کہ عام طور پر ''ٹیڑھی لکیر'' کے متعلق کہا جا تا ہے کہ ٹیڑھی لکیر میں شمن کے بھیس میں خود عصمت چغتائی نظر آتی ہیں۔ سوانحی تکنیک میں بہت سارے ناول لکھے گئے ہیں۔ اس کی ابتدا مرزا رسوا نے ''افشائے راز'' کے ساتھ ساتھ امراؤ جان ادا کی صورت میں بہترین آپ بیتی بھی ہمارے سامنے پیش کی۔ پریم چند نے بھی ''نرملا'' میں اس تکنیک کو برتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ''کار جہاں دراز ہے'' سوانحی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اور خود مصنفہ اور ان کے خاندان کے افراد کی زندگی اور ان کے حالات پر مبنی ہے۔ آبلہ پا، ''آنگن''، اور اس کے بعد بھی بہت سارے لوگوں نے اس تکنیک کو اپنے ناولوں میں اپنایا ہے۔

آپ بیتی کے انداز میں سادہ بیانیہ اور بہترین ہیئت کے اعتبار سے ''امراؤ جان ادا'' اپنی مثال آپ ہیں۔ امراؤ جان ادا کی ہیئت پر مختلف نقطۂ نظر سے گفتگو کی جا چکی ہے۔ یہاں صرف یہ کہنا ہے کہ پرسی لبک نے خود نوشت سوانح والے ناولوں کے بارے میں کہا ہے کہ اس میں ادبی ہیئتوں کے اصولوں سے انکار کرنے کی بہت گنجائش ہوتی ہے لیکن اگر پرسی لبک ہماری زبان سے واقف ہوتا اور وہ امراؤ جان ادا کو پڑھتا تو اسے اپنی رائے بدلنی پڑتی کیونکہ امراؤ جان ادا میں ہیئت اپنی انتہائی شکل میں ملتی ہے حالانکہ پرسی لبک کا یہ خیال:-

It composes of its own accord, or so he may feel, for the hero gives the story an indefearible unity by the mere act at telling it. His career may not seen to hang together logically, artistically: but every part of it is at lest united with every part by the coincidence of its all belonging to one man"(۱۴)

دوسرے ناولوں پر پوری طرح نہیں تو کسی نہ کسی حد تک صحیح اترتا ہے۔ ''ٹیڑھی لکیر'' جو شمن کے بھیس میں مصنفہ کی سوانح ہے اس کے متعلق تو یہ خیال سدفی صد صحیح ثابت ہوتا ہے کیونکہ اس میں منطقی اور فنکارانہ دونوں طور پر وحدت اتفاقیہ ہی نظر آتی ہے۔ پرسی لبک سوانحی انداز کی فسانوی کہانیوں کی بے ہیئتی کو اس ہیئت کی خصوصیت قرار دیتا ہے لیکن اگر ''ٹیڑھی لکیر'' کے کچھ تبصروں کو جو

اس سے پہلے نصف حصہ میں غیر موضوع لگتے ہیں کیونکہ شمن کے حوالے سے وہ تبصرے کئے گئے ہیں۔حالانکہ وہ تبصرے مصنف کے مقصد کی وضاحت ضرور کرتے ہیں لیکن شمن کا حوالہ سوالیہ نشان قائم کر دیتا ہے۔اس کو اگر نکال دیا جائے تو پہلا نصف حصہ بالکل صاف وشفاف نظر آئے۔تاہم دوسرے نصف کی حیثیت وہی رہے گی جس کے متعلق پرسی لبک کا حوالہ دیا گیا ہے۔

آپ بیتی کے انداز میں ہیئت کے اعتبار سے ''چور بازار'' اور ''امراؤ جان ادا'' بہترین تخلیق ہیں۔سوانحی اعتبار سے '' کار جہاں دراز ہے'' اور ''ٹیڑھی لکیر'' کو بہترین تجرباتی حیثیت دی جاسکتی ہے۔کہانی میں ڈرامائیت کے نقطۂ نظر سے آپ بیتی میں واحد متکلم کو بہت اہمیت حاصل ہو جاتی ہے لیکن اس میں کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہانی عمل کے اعتبار سے تو ڈرامائی نظر آتی ہے لیکن اس کی ہیئت مصورانہ (Pictorial) ہو جاتی ہے۔جیسا کہ ''ٹیڑھی لکیر'' میں ہمیں نظر آتا ہے جو اس کے موضوع کو وسعت دینے کا نتیجہ ہے۔

علامتی ناول

علامتوں اور استعاروں کا استعمال ادب میں ہوتا رہا ہے اور ناول بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ ہمارے یہاں جدید زمانے میں علامتی ناول لکھنے کو چلن ہو رہا ہے لیکن مغرب میں علامتی ناول بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے میں بھی ملنے لگتے ہیں۔ای،ایم، فاسٹر نے ایک ناول "Howards end" لکھا تھا جس میں موٹر کار کو علامت بنا کر اپنی بات کہنے کی کوشش کی تھی۔ ورجینا وولف نے "To the Light house" میں بھی بہت ساری علامتوں کا سہارا لیا ہے۔ جیمس جوائس نے بھی "The Dead" میں برف (Snow) کا سہارا لیا۔ان تمام ناولوں کی ایک خصوصیت تکنیکی نقطۂ نظر سے ابھر کر سامنے آتی ہے یعنی عوامی علامتوں کو ذاتی علامت بنا کر اپنی باتیں کہنا اور اس تکنیک میں ڈی ایچ لارنس اور جیمس جوائس نے اپنی باتیں کہنے میں کافی کامیابی حاصل کی ہے۔

کسی علامتی ناول کی اہمیت تبھی بڑھ جاتی ہے جب اس میں عام زندگی کی علامتوں کو اس طرح سے پیش کی جائے کہ اگر وہ شخصی نہ بھی ہو تو ناول کی کہانی میں شخصی نظر آئے۔

اردو میں علامتی ناولوں کی بہترین شکلیں جدیدیت سے متاثر ناول نگاروں کے ذریعے پیش کی جارہی ہیں۔جیسا کہ ہم نے اس سے پہلے باب میں ''خوشیوں کا باغ'' اور'' پانی'' کی ہیئتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان تجربوں کی نوعیت پر غور کیا ہے۔اگر چہ خوشیوں کا باغ کو سمجھنا آسان نہیں لیکن اتنی بات تو سمجھ میں آتی ہی ہے کہ اس ناول کا بنیادی مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ جدید انسانی دنیا جس میں رہ رہی ہے جسے خوشیوں کا باغ کا استعارہ ہی سمجھانا جانا چاہیئے اس کی حقیقی تصویر کتنی جہنم نما ہے۔اس جہنم نما خوشیوں کا باغ (گھر) سے کرتا ہے جس کی بہتری کیلئے وہ ہر جائز و ناجائز طریقے سے اپنی فرم کی خوشحالی میں جٹا ہوا ہے۔کیونکہ فرم کی خوشحالی سے ہی اس کے اپنے خوشیوں کا باغ کی خوشحالی بالکل جڑی ہوئی ہے۔لیکن خوشیوں کا باغ میں لاتعداد علامتوں کا استعمال اسے اتنا گنجلک کر دیتا ہے کہ اس میں کوئی خاص تصویر نہیں ابھر پاتی۔

''پانی'' جو کہ ایک بالکل سادہ بیانیہ کے طور پر لکھا گیا ہے ایک پرزور تاثر چھوڑتا ہے جو نہ صرف زمان و مکان کی قید سے آزاد ہے بلکہ سائنس اور مذہبیت کہیں بھی اس موجودہ زمانے کا پیاسا پانی دستیاب نہیں کر پاتا کیونکہ دنیاوی پانی میں رہنے والا مگر مچھ نہ صرف آب حیات پی چکا ہے بلکہ اس کے کارندے سائنس سے لے کر دیوتاؤں تک کو اپنی سحر کاری سے مسحور کر چکے ہیں۔

پانی کا پہلا ،دوسرا اور تیسرا باب ایک طرح کا تاثر قائم کرتا ہے اور ریاست وملوکیت کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن پہلے باب میں ایک بات اس علامتیت کی تضحیک کرتی نظر آتی ہے کہ وہ یہ کہ عقل مند بوڑھا بے نظیر کو یہ سمجھانے لگتا ہے کہ تالاب کے ہنگ پر تاج وری کا بھوت سوار ہے اور بے نظیر ردعمل کے طور پر کہتا ہے کہ تالاب کی مچھلیاں تو نہیں پکڑنا چاہتے بلکہ ہم تو صرف اپنی پیاس بجھانا چاہتے ہیں۔یہ عمل سیاسی نعرہ بن جاتا ہے لیکن اس باب میں مصنف نے ایک بہترین تصور یہ ابھارنے کی کوشش کی ہے کہ فرسودہ نظام میں گھرے لوگ اس نظام کے خلاف کسی کو جاتے دیکھ کر کس طرح ردعمل کرتے ہیں پہلے ہی حصہ میں ہنگ کے سطح آب کے نیچے چلے جانے لیکن پانی کو زہر آلود کر دینے کو ہم ہندوستانی تناظر میں انگریز سرمایہ داروں کے ہندوستان کو زہر آلود کر کے چھوڑنے سے Symbolise کر سکتے ہیں اور زہر آلود پانی پینے سے ایک شخص کی موت مہاتما گاندھی کی موت نظر آتی ہے۔پانی کو زہر سے پاک کرنے کی کوشش میں سارے پیاسوں کا شامل ہونا بھی

گاندھی کی موت کے بعد کا ہندوستان ہی نظر آتا ہے۔اور تیسرے حصے میں پیاسوں کا پھر استعجاب اسی سیاسی نظام کو پھر سے واپس آنے کا اشاریہ ہے کیونکہ دوسرے حصے میں تالاب کے پانی کا زہر نکال کر جو لوگ نگراں بنائے گئے تھے وہ غائب ہو جاتے ہیں اور تالاب کے چاروں طرف اونچی چہار دیواری کے ساتھ ساتھ تالاب میں ایک مگرمچھ کی جگہ کئی مگرمچھ آ جاتے ہیں جو انسانوں کی بولیاں بولنے لگتے ہیں۔پانی میں پیاس،تالاب،مگرمچھ بلکہ حوض کوثر،امرت پان اور آب حیات یہ سب علامتیں ہی ہیں جن کو استعمال کیا گیا ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا ہے علامتی ناولوں میں عام طور پر عوامی علامتوں کو نجی یا شخصی علامتوں میں تبدیل کر کے تاثر قائم کیا جاتا ہے۔پانی میں عوامی علامت کو عوامی ہی کی شکل میں استعمال کر کے وہ تاثر قائم کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔

پکارسک ناول

بعض ناول جن کو واقعاتی ناول کہا جا سکتا ہے یا کرداری ناول مگر کچھ ایسے ناول بھی وجود میں آئے جن میں ناول کی یہ دونوں اقسام بیک وقت موجود تھیں۔اس قسم کے ناول جیسے اسکاٹ کا اولڈ مارٹلٹی (Old Mortality) ڈکنس مارٹن چزل وٹ (Martin chuzzlewit) وغیرہ کہ جس میں ہم دیکھتے ہیں کہ قصہ بھی کافی اہم ہے کیونکہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے نکلتا ہے اور آخر میں ناول ایک خوش آئند نتیجہ پر پہنچ جاتا ہے۔مگر ساتھ ہی ساتھ اس میں کچھ اعلیٰ پایہ کے کردار بھی ملتے ہیں اس قسم کے ناولوں کو پکارسک (Picaresque) ناول کہا جاتا ہے۔اور اس کی اعلیٰ مثالوں میں فیلڈنگ کی ٹام جونس (Tom Jones) اور اسمولٹ کا روڈرک رین ڈم (Roderick Random) ہیں۔

اٹھارہویں صدی کے انگلینڈ میں ناولوں کا بڑا عروج تھا۔دنیا کے عظیم ناول سروانٹس (cervantes) کے ڈان کوئک زٹ (Don Quixote) سے اثر پذیر ہو کر اس قسم کے ناول نگار کسی ایک خاص کردار کو لے کر چلتے ہیں۔یہ کردار ایک جگہ سے دوسری جگہ سفر کرتا ہوا، مختلف حالتوں اور مصیبتوں میں پڑتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔مقصد اس ناول کا یہ ہوتا ہے کہ کسی سوسائٹی

کے مختلف حالات بیان کئے جائیں اوران حالات کوایک رشتہ میں باندھنے والی ہستی کسی خاص کردار کی ہوتی ہے۔اس قسم کے ناول کے کچھ اثرات ''فسانہ آزاد'' پر بھی دکھائی دیتے ہیں۔اس میں آزاد کو یا خوجی کومختلف حالات میں دکھایا گیا ہے مگر اس قسم کی مکمل مثال حاجی بغلول ہوسکتی ہے کیونکہ اس میں حاجی بغلول ہر جگہ اور ہر باب میں موجود ہے اور تمام دنیا اس کے نقطہ نظر سے پیش کی گئی ہے چونکہ اس ناول کا ہیرو ایک مہم سے دوسرے مہم میں گزرتا ہوا دکھایا جاتا ہے اور اس قسم کے ناول کا کہیں خاتمہ ہوتا دکھائی نہیں دیتا۔

اس قسم کے ناول نگار کا مقصد کردار نگاری نہیں ہوتا بلکہ کسی سوسائٹی کے مختلف پہلوؤں کا مکمل نقشہ کرنا ہوتا ہے۔ایک خاص کردار کو متعدد ماحولوں میں دکھا کر اور اس کے متعدد کرداروں سے مڈبھیڑ کرا کر ایک سوسائٹی کے مختلف نقش اجاگر کئے جاتے ہیں۔دنیا کی معلومات حاصل کرنے کا ذریعہ سفر ہے اسی لئے اس قسم کے ناولوں کا ہیرو ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔لہٰذا ان ناولوں میں اس طرح کی معلومات بہم پہنچتی ہے جیسے کہ اخبارات وسفر ناموں سے دستیاب ہوتی ہے۔اس میں سوشل زندگی کی مکمل تصویر کھینچی جاتی ہے اور یہ تصویر خود بخود ہماری آنکھوں کے سامنے پھرتی رہتی ہے۔عموماً اس قسم کے ناولوں میں پلاٹ کی اہمیت بالکل کم ہوتی ہے اکثر تو بالکل مفقود ہو جاتی ہے جیسے کہ ڈکنس کا پک وک پیپرس (Pick Wick Papres) اسی قسم کی ایک چیز ہے حالانکہ اس کے آخر میں قصہ آجاتا ہے۔مگر تمام ناول کا مقصد محض پک وک اور اس کے ساتھیوں کو مختلف حالات میں دکھانا منظور ہے۔کہیں پکوک صاحب کسی گاڑی میں سوار ہوتے ہوئے مشکلات میں پھنس جاتے ہیں کہیں برف پر پھسلنے کی تفریحات میں مصروف ہوتے ہیں کہیں قصے سننے بیٹھ جاتے ہیں اور وہ انگریزی سوسائٹی کے ہر ایک گوشے میں پہونچتے ہیں اور ہماری دلچسپی محض اس بات میں ہے کہ وہ کہاں کہاں اور کیا کیا کرتے ہیں۔ہزار صفحے سے اوپر کے ناول میں محض کہیں کہیں واقعات کے سلسلے میں قصے کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔

ڈکنس کے زمانے میں ناول رسالوں میں چھپا کرتے تھے جیسے ہمارے یہاں اودھ پنچ میں طلسمی فانوس اور حاجی بغلول شائع ہوا کرتے تھے،اس طرح شائع ہونے کی وجہ سے ناولوں میں مضبوط پلاٹ کے بجائے کسی کردار کی بابت مختلف واقعات پر زور رہا۔

فی زمانہ ویلس (Wells) کے ناول بھی اس قسم کے ہیں مگر ان میں ہیرو بجائے مکاں کے زماں میں گرداں نظر آتا ہے کسی ملک میں ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے کے بجائے ایک ہی جگہ پر مختلف اوقات میں کامیابی و ناکامی کے مختلف مدارج طے کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اردو میں عزیز احمد کے ناول ''گریز'' میں بھی ایک ہندوستانی مسلمان نوجوان کو یورپ میں جگہ جگہ جاتے ہوئے دکھایا گیا ہے یہ بھی ایک طرح سے پکارسک (مہماتی) ناول کی مثال کہی جا سکتی ہے۔

مکتوباتی ناول

مکتوباتی ناول مختلف کرداروں کے درمیان ایک دوسرے کو لکھے گئے خطوط کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ انہیں خطوں سے اس کا پلاٹ اور کردار ابھرتے ہیں اس کی ابتداء ۱۷۴۰ء میں رچرڈسن نے پامیلا کے ذریعے کی جسے انگریزی کا پہلا ناول تسلیم کیا جاتا ہے اسی نے ایک اور ناول خطوط کی ہیئت میں ہی کلیریسا (Clarissa) لکھا جسے خطوط کی بہترین ہیئت والا ناول تسلیم کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اٹھارویں صدی میں انگریزی میں کئی مکتوباتی ناول لکھے گئے جس کا سلسلہ موجودہ زمانے میں بھی جاری ہے۔ ناول کی اس ہیئت میں ذہنی خیالات اور اس کے عمل کو بہتر طریقے پر پیش کیا جاتا ہے۔

مکتوباتی ناول کی ہیئت خودنوشت سوانح عمری کی طرح ہی ہوتی ہے لیکن جیسا کہ پرسی لبک کا خیال ہے کہ خودنوشت سوانح جن آزادیوں کو دینے سے انکار کرتی ہے اس طریقۂ کار میں وہ آزادی حاصل ہو جاتی ہے اور اس میں ذاتی نظر (Personal Insight) خود نمائی (Self Display) اور ڈرامائیت کی خصوصیت پیدا ہو جاتی ہے۔ تاہم مکتوباتی ناول ایک مشکل ہیئت ہے اس کا استعمال اس لئے مشکل نظر آتا ہے کہ اس میں غیر لچیلہ رہنے کی بہت خصوصیت ہے۔ ایک طرف اس میں کرداروں کو علیحدہ علیحدہ رکھنا پڑتا ہے۔ (ورنہ خط لکھنے کی ضرورت ہی نہ پڑے) اس کوشش میں کبھی کبھی تصنع بھی ٹپکنے لگتی ہے تو دوسری طرف خط کی مخصوص صورت و شکل ہوتی ہے۔ خط میں منجانب کا بھی لحاظ رکھنا پڑتا ہے اور اس کو سامنے رکھ کر اپنے خیالات کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ پرسی لبک کلیریسا پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے:-

And whoever else has the idea of making a story

out of a series of letters........is engaged in the attampt ot show a mind in action, to give a dramatic play of the commotion within a breast".(۱۳)

اس سے صاف ظاہر ہے کہ کسی ذہن کو حرکت وعمل اور کسی سینے میں مچلتے کشمکش کے ڈرامے کو دکھانا مکتوباتی ناول کا اہم مقصد ہے۔

دراصل خطوط کی ہیئت جیسا کہ پرسی لبک نے کہا ہے تو آپ بیتی کی ہیئت کیونکہ اس میں واحد متکلم ہی سب کچھ ہوتا ہے لیکن خطوط کی ہیئت میں وہ آزادی حاصل ہو جاتی ہے جو آپ بیتی میں نہیں مل سکتی۔ آپ بیتی میں زندگی کا نقشہ سامنے رکھنا ہوتا ہے لیکن خطوط کی آپ بیتی میں تکلیف سے تکلیف دہ زندگی محض کردار کے جذبات وخیالات اور ان کی کشمکش کو بڑھا کر کرداروں کے اخلاق یا سلوک (Conduct of behaviour) میں تبدیلی لائی جاتی ہے جس سے تکلیف دہ زندگی پس پشت چلی جاتی ہے اور نفسیات وجذبات کا غلبہ بڑھ جاتا ہے۔

دراصل کسی بھی فن پارے کی ہیئت کے تعین میں موضوع کے ساتھ ساتھ مصنف کا مقصد اور نقطۂ نظر اہم رول ادا کرتا ہے۔ اس میں ذرا سی چوک بھول بھی اس کی ہیئت کو معمہ بنا سکتی ہے۔ لیلیٰ کے خطوط میں بھی یہی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ مصنف کا مقصد تو مردوں کی دنیا سے انتقام اور مردوں کی دنیا کی بیخ کنی کیلئے عورت کے جذبے کو دکھانا ہے لیکن لیلیٰ کی نسوانیت اور نسوانی محبت سے سرشار اس کے جذبے کو دکھاتے ہوئے اسے عورت ثابت بھی کرنا ہے انہیں دونوں نقطۂ نظر میں مصنف کو ناکوں چنے چبوائے ہیں۔ کیونکہ اس کی نسوانیت یا نسوانی محبت کو دکھانے کیلئے اس سے زبردستی خطوط لکھوائے جاتے ہیں اور جب ان خطوط سے مصنف کا مقصد پس پشت پڑتا نظر آتا ہے تو پھر مصنف دوسرا خط لکھواتا ہے جس سے لیلیٰ کی حیثیت معمہ بن جاتی ہے۔

تاہم خطوط کی یہ ہیئت جو اردو ناول نگاری میں ایک بہترین تجربے کی حیثیت رکھتی ہے قاضی عبدالغفار کے ساتھ ہی ختم ہو جاتی ہے۔ حالانکہ آج بھی اس کی حیثیت مسلم ہے اور ہر ناول نگار اپنے ناول میں خطوط کا سہارا لیتا نظر آتا ہے۔ خطوط کی ابتدا کی وجہ مغربی ماہرین ادب تو آمد ورفت کے وسائل کی کمی کی وجہ سے مانتے ہیں اور یہ حقیقت ہے کہ اٹھارویں صدی میں یوروپ میں بھی آمد و

رفت کے ذرائع بہت محدود اور سخت تھے۔اسی لئے مصنف مختلف جگہوں پر بیٹھے کرداروں سے خطوط لکھوا کر کہانی ترتیب دیتے تھے لیکن ہمارے یہاں خطوط کی ہیئت کی آمد سے قبل یہ حالت نہیں تھی حالانکہ جس زمانے میں نذیر احمد نے اپنے ناول میں خطوط کا استعمال کیا تھا وہ زمانہ آمد و رفت کے ذرائع میں یوروپ والی حالت کے مماثل ہی تھا۔اس لئے نذیر احمد تک کے زمانے میں تو یہ حالت بالکل صحیح لگتی ہے لیکن قاضی عبدالغفار نے خطوط کی ہیئت کو اردو میں مکمل طور پر فرد واحد کے خیالات وجذبات کی عکاسی کیلئے استعمال کیا اور بعد کے اردو ناول نگار پھر پرانی روایت کی طرف چلے گئے اور جہاں ان کے کردار جسمانی طور پر نہیں پہنچ سکتے وہاں ان ناول نگاروں نے خطوط کا سہارا لینا جاری رکھا ہے ظاہر ہے اس کے جواز میں آمد ورفت کے ذرائع میں کمی کی بجائے بہت سارے بہانے ڈھونڈے جاسکتے ہیں جنہیں رد کرنا بھی مشکل ہے تاہم یہ کہنے میں قباحت نہیں کہ مکمل طور پر ناول کی ہیئت کیلئے خطوط کی ہیئت ایک بہترین تجربے کی صورت میں ہمارے سامنے آئی تھی لیکن افسوس کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ بعد کے ناول نگاروں نے اسے نہ اپنا کر نہ صرف یہ کہ اس تجربے کی اہمیت کو کم کر دیا بلکہ اردو ناول کے طالب علموں کے لئے بھی ایک بڑی الجھن پیدا کر دی کہ طالب علم خطوط کی ہیئت میں زندگی کی پیش کش کو دیکھنے سے محروم رہ جاتا ہے۔

ڈائری

آپ بیتی بیانیہ کی مختلف ہیئتوں میں سے ڈائری بھی ایک ہیئت ہے۔اس ہیئت میں بہت وسعت ہوتی ہے اس میں ہر ایک ذہنی کیفیت ہر تصور، ہر خیال اور تجربوں کو پیش کیا جاسکتا ہے لیکن اس کی ہیئت آسان نہیں ہے کیونکہ اس پر مصنف یا ڈائری نگار کا کنٹرول اس طرح سے نہیں رہ سکتا جس طرح دوسری ہیئتوں کو اپنے قبضے میں رکھ سکتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ ڈائری نگار ماضی کے واقعات کو ریکارڈ کرتا ہے۔ماضی قریب کے احساسات وواقعات اور خیال کو روز بروز ریکارڈ کر کے پیش کرتا ہے اس میں ماضی بعید کے بھی واقعات کو پیش کرنے کی گنجائش ہوتی ہے لیکن اس میں مستقبل کے بارے میں کوئی پیشن گوئی نہیں کی جاسکتی نہ ہی وہ اپنے خیال میں یہ لاسکتا ہے کہ وہ مستقبل میں کیا لکھے گا۔

ڈائری کی تکنیک یہ ہے کہ اس میں فسانوی کردار کی حیثیت سے ڈائری نگار مختلف واقعات اور ایک فسانوی قاری بھی موجود ہوتا ہے اگر چہ وہ دکھائی نہیں دیتا۔ یہی تثلیث ڈائری کا ہیولیٰ ہے۔ حالانکہ فسانوی ڈائری کسی فسانوی تخلیق کار کی معلوم ضروری ہوتی ہے لیکن اس کا لکھنے والا حقیقی مصنف ہی ہوتا ہے اور وہ حقیقی قاری کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھتا ہے۔ یہاں ڈائری کی دو نوعیتیں ابھرتی ہیں حقیقی ڈائری اور افسانوی ڈائری۔ کیونکہ زیادہ تر ڈائریاں حقیقی واقعات پر مبنی ہوتی ہیں۔

ڈائری کی صداقت کی وجہ سے ہی مغرب میں ڈائری ناول کی بنیاد پڑی تھی اور ڈائری کو ایک (اقراری صنف) Confessional genre تسلیم کیا گیا تھا جس سے عام طور پر یہ تصور ابھرتا ہے چونکہ ڈائری نگار خفیہ طور پر لکھتا ہے اس لئے ڈائری سچائی پر مبنی ہوتی ہے اس میں ذات (Self) حقیقی ذات (Real self) ہے جبکہ اس کا عوامی چہرہ تضاد پیش کرتا ہے۔ مغرب میں بیسویں صدی میں بھی صداقت کے اس مقولے کے مدنظر یا تصور کے تحت فسانوی ناول نگاروں نے ڈائری ناول لکھے ہیں۔ کچھ ایسے فسانوی ڈائری نگار بھی ہیں جنہوں نے ذات (Self) کے شعور پر بہت زیادہ زور دیا ہے جس سے ذات کی غیر مخلصانہ اور مبہم تصویر بھی ابھرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغرب میں حقیقی ڈائری اور فسانوی ڈائری میں امتیاز بحث کا موضوع ہے۔

ڈائری ناول کی تکنیک میں ایک بات اور قابل توجہ یہ ہوتی ہے کہ اس میں کہانی بیان کرنے والے کی بھی ایک واحد موضوعی آواز ہوتی ہے وہ اپنا ذہن بدل لے تو بھی وہ وہی رہتا ہے اس کو اس بات کی پوری آزادی ہوتی ہے کہ وہ خود پر ہی شک بھی کر سکتا ہے اور خود ہی سے سوال بھی پوچھ سکتا ہے لیکن پھر بھی وہ بدلتا نہیں بلکہ وہی رہتا ہے۔ وہ اس طرح کے واقعات بیان کر سکتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں سمجھتا اور آخیر میں سمجھ پاتا ہے لیکن وہ وہی رہتا ہے۔ اس کے شعور کو منعکس کرنے والے اندرونی تفاعل کو سیکڑوں پیچیدگیوں میں دکھایا جا سکتا ہے۔ لیکن ڈائری کی ساخت اتنی مقید (close structure) ہوتی ہے کہ اسے صرف داخلی طور پر ہی توڑا اور جوڑا جا سکتا ہے اس پر خارج سے کوئی سوال نہیں قائم کیا جا سکتا خواہ اس مقصد کے لئے حقیقت (Facts) کردار یا ہر جگہ موجود راوی (Narrator) کا ہی سہارا کیوں نہ لیا جائے۔

ڈائری ناول کی ہیئت اور اس کی تکنیک کی یہ مغربی تصویر ہے جسے کسی بھی صورت میں اردو

ڈائری ناول کو پرکھنے کا پیمانہ بنانا لاحاصل ہے۔ جس کی سب سے بڑی وجہ اردو میں ڈائری ناول کا نہ ہونا ہے۔ کیونکہ مغرب میں ڈائری کے یہ پیمانے سیکڑوں ڈائریوں کو سامنے رکھ کر اخذ کئے یا بنائے گئے ہیں جب کہ ہمارے یہاں صرف اور صرف دو ڈائری ناول لکھے گئے ان میں بھی ایک طبع زاد ہے تو دوسری ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ مجنوں کی ڈائری اور لیلیٰ کے خطوط ایک دوسرے کو تکمیلیت بخشتے ہیں بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ مجنوں کی ڈائری کی ''لیلیٰ''، لیلیٰ کے خطوط کی ''لیلیٰ'' کو تکمیلیت بخشتی ہے حالانکہ مصنف نے مجنوں کی ڈائری کی صورت میں عہد جدید کے ہندوستانی نوجوانوں کی معنوی کیفیت کو بے نقاب کرنے کی کوشش کا دعویٰ کیا ہے لیکن اس میں وہ Generalization کا عمل صرف عورتوں کی دنیا تک ہی محدود ہے۔

مذکورہ تکنیک کو مدنظر رکھتے ہوئے مجنوں کی ڈائری کو دیکھا جائے تو اس کی ابتدا بالکل ڈائری کی طرح ہی ہوتی ہے اور گزشتہ پچھلی رات کے واقعہ کو دہرایا بلکہ بیان کیا جاتا ہے۔ ماضی قریب کے اس واقعے کے ساتھ ہی اسی حصے میں بلکہ اسی روزنامچے میں ماضی بعید کے واقعات بھی مجنوں اپنی دوسری محبوباؤں، انکی اداؤں اور ان کے نازنخرے کو یاد کرتا ہوا بتاتا ہے۔ جس سے مجنوں کی ماضی کی زندگی کی تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ ساتھ ہی مجنوں کی شخصیت، اس کا ذہن، نفسیات، عادت و خصلت، عیش پرستی، دوستوں یاروں کی اوباشی اور لیلیٰ میں اس کی کشش یہ سب کچھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ لیلیٰ کی کشش ہی کہانی کی بنیاد بنتی ہے اور کہانی کی (Plotting) شروع ہوجاتی ہے۔

ہر تخلیق کی ہیئت کو متعین کرنے میں مصنفف کا مقصدا اہم رول ادا کرتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ قاضی عبدالغفار کی مقصدیت لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری دونوں پر چھائی رہتی ہے اور دونوں کی ہیئت میں مماثلت نظر آنے لگتی ہے۔ صرف ایک فرق ہے ان دونوں کے درمیان۔ خطوط کی مناسبت سے لیلیٰ اپنے مجنوں سے مخاطب ہوکر اپنی باتیں نہیں کرتا بلکہ ان کے حوالے سے اپنی باتیں کہتا ہوا نظر آتا ہے ورنہ دونوں کے موضوعات میں کوئی فرق نہیں اور نہ ہی دونوں کی پیش کش میں مصنف کا رویہ بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔

ربط و ترتیب اور خیالات و جذبات کی پیش کش میں تو ان دونوں ہیئتوں میں آزادی ہوتی ہے جس کا بھرپور فائدہ قاضی عبدالغفار نے اٹھایا ہے۔ اسی وجہ سے ہمارے ناقدین لیلیٰ کے خطوط اور

مجنوں کی ڈائری کا مطالعہ ایک ساتھ کرتے ہیں کیونکہ دونوں موضوعات، فلسفہ اور نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ مصنف کی مقصدیت کو بالکل ایک طرح سے واضح کرتے ہیں۔

بے ربط

مذکورہ ہیئتوں کے علاوہ ناول کی کچھ اور ہیئتیں ابھر کر آ رہی ہیں جو ہمارے مزاج سے موجودہ زمانے میں الگ نظر آ رہی ہیں اور ہم انہیں ایسے ناولوں کی صف میں رکھنے پر مجبور ہیں جنہیں بے ربط ہیئتوں والا ناول کہا جاتا ہے۔ جس کی مثال میں ''خوشبوں کا باغ'' کو رکھا جا سکتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کے ناول انتہائی جدت اور جدیدیت کے انتہائی شکل (Extreme from of modernism) کے نتیجے میں ابھر رہے ہیں۔ اس کی ابتدا تو فرانس میں 1963 میں ہی ہو جاتی ہے لیکن امریکہ میں مابعد جدیدیت کے دور میں لکھے جانے والے ناول اس کو اور مستحکم کرتے نظر آتے ہیں ان کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ مقبول ہیئتوں سے بغاوت کرتے ہیں یا ان میں تحریف کر کے تمام مروجہ خوبیوں کو جنہیں ناول کی ہیئتوں سے متصف کیا جاتا ہے ان کی صورت کو مسخ کر دیتے ہیں تاکہ قاری نئے طریقے سے متاثر ہو۔ حالانکہ اس طرح کے ناول ہمارے یہاں شاذ و نادر ہیں جیسا کہ میں نے ''خوشبوں کا باغ'' کا حوالہ دیا ہے اس تجربہ کی نوعیت بالکل ابتدائی تو ہے ہی لیکن اس تجربہ کی اہمیت کم نہیں کی جا سکتی۔

مغرب میں اس طرح کے ناولوں کو نیا ناول (New Novel) کہتے ہیں لیکن ہم اسے بے ربط ہیئت کے خانے میں رکھ سکتے ہیں کیونکہ ہمارے یہاں اس صدی میں بھی سادہ بیانیہ والے ہی ناول دھوم مچا رہے ہیں جن کی مثالیں ہر طرف موجود ہیں۔ غرض مختلف ہیئتوں اور ان میں لکھے گئے ناولوں کے اس تنقیدی جائزہ کے بعد کم سے کم اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ ہر ہیئت میں لکھا گیا ناول اپنے طور پر زندگی کو پوری طرح پیش کرنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ لیکن بعض ناول نگاروں نے محض اپنے مقصد کی تبلیغ کا وسیلہ بنا کر کچھ ہیئتوں کی اہمیت کم کر دی ہے۔ ورنہ مذکورہ تمام ہیئتوں میں لکھنے والا ہر نمائندہ ناول نگار ان ہیئتوں کے تمام تقاضوں کو پورا کرتا ہے اور حقیقت تو یہ ہے کہ ان میں کمی کے باوجود عصری تقاضے کو ملحوظ رکھتے ہوئے حسن زندگی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہم اس

زندگی کے پرستار ہو گئے ہیں اور ان خامیوں کو نظر انداز کر دینے کے لئے مجبور ہیں۔ کیونکہ بہر حال ناول زندگی سے متعلق ہیں اور زندگی جس ناول میں اپنے تمام نشیب و فراز کے ساتھ نظر آتی ہے۔ وہ لاکھ ہیئتی خرابیوں کے باوجود بہتر ناول تسلیم کیا جاتا ہے۔

حوالے

(۱)بیسویں صدی میں اردو ناول، ڈاکٹر یوسف سرمست ترقی اردو، نئی دہلی، 1995 ص 154

(۲) Stream of Consciousness in the Modern Novel P-325

(۳) The novel and the modern world P-16-17

(۴)لندن کی ایک رات ص 33,34

(۵) Stream of consciousness in modern novel P-48

(۶) Stream of Conicious-A Story in literary method P-35

(۷) The stream of conscious in the modern novel P 34

(۸) Psychological Novel P-115

(۹) Bergson and the stream of consciousness P-33

(۱۰) Bergson and the stream of consciousness P-330

(۱۱) The craft of fiction-Page No. 190

(۱۲) The craft of fiction. Page 131

(۱۳) The Craft of fiction : Page 152

باب پنجم

اردو کے اہم ناولوں پر انگریزی اثرات کی نشاندھی

۱- توبۃ النصوح	ڈپٹی نذیر احمد
۲- امراؤ جان ادا	مرزا ہادی رسوا
۳- گریز	عزیز احمد
۴- گئودان	پریم چند
۵- آگ کا دریا	قرۃ العین حیدر
۶- ٹیڑھی لکیر	عصمت چغتائی
۷- اداس نسلیں	عبداللہ حسین
۸- شکست	کرشن چند
۹- خوشیوں کا باغ	انور سجاد
۱۰- پانی	غضنفر
۱۱- کینچلی	غضنفر

(۱)توبة النصوح

ڈپٹی نذیر احمد کا ناول ''توبۃ النصوح'' ڈینیل ڈیفیو کی تصنیف (Family Instructor) (1715) Part I سے ماخوذ ہوسکتا ہے۔

ناول Family Instructor کا آغاز افسانوی انداز کے بجائے مکالماتی انداز میں ہوتا ہے پہلے مکالمے میں مصنف مذہبی تعلیم پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ انا جیل ودیگر کتاب مقدسہ میں واضح ترین تصریحات کے باوجود والدین اپنے بچوں کو مذہبی تعلیم دینے سے غافل رہتے ہیں۔اس موضوع پر طویل بحث کے بعد مصنف ایسے والدین سے متعارف کراتے ہیں جوصرف نام کے عیسائی ہیں اور جن کے بچے مذہبی تعلیم سے بیگانہ ہیں۔کہانی میں پانچ یا چھ سالہ بچہ اپنے والد سے خدا ، رسول، روح اور یسوع مسیح کی بابت کرید کرید کر پوچھتا ہے اور خوف خدا کا احساس دلاتا ہے۔ بیٹے کی باتیں سن کر باپ کا ضمیر جاگ اٹھتا ہے۔والد کو مذہب سے لاتعلقی اور اولاد کی تعلیم سے لاپرواہی کا احساس ہوتا ہے دوسرے مکالمے میں بچہ گرجا گھر جا کر مسیح کی قربانی پر خطبہ سنتا ہے اور اپنی والدہ سے مسیح کی زندگی اور اس کی غرض وغایت پر سوالات کرتا ہے۔تیسرا مکالمہ میاں بیوی کے درمیان ہے، جس میں دونوں کو اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ چھوٹے بچے کی اصلاح تو کی جاسکتی ہے لیکن بڑے بچوں کی اصلاح ناممکن ہے۔کیونکہ بڑے بچوں میں بری عادتیں اس قدر راسخ ہوچکی ہیں کہ اب ان کا راہ راست پر آنا مشکل ہو جاتا ہے۔آخر میں دونوں اس بات کا فیصلہ کرتے ہیں کہ ماں بیٹیوں کو سکھائے اور باپ لڑکوں کی اصلاح کریں۔چوتھا مکالمہ ماں اور اٹھارہ سالہ بیٹی کے درمیان ہے اس مکالمہ میں ماں نصیحت کرتی ہے لیکن وہ اپنی روش چھوڑنے پر آمادہ نہیں ہوتی ہے۔پانچویں مکالمہ میں مصنف نے بتایا ہے کہ نوجوان لڑکے لڑکیوں کی اصلاح مشکل ہے کیونکہ ان پر اپنے والدین کی نصیحت کا کوئی اثر نہیں ہوسکتا ہے۔چھٹا مکالمہ باپ اور چھوٹے بیٹے کے درمیان ہے چھوٹا بیٹا اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ ہم لوگوں کے اطوار اچھے نہیں ہیں۔اس بات کا احساس چھوٹے بیٹے کو اپنے ہمسایہ دوست اور اس کی والدہ کے ملنے کے بعد ہوتا ہے۔اس مکالمے میں ہی باپ اور بڑے بیٹے کے درمیان جھڑپ ہوتی ہے اور وہ گھر سے نکل کر فوج میں داخل ہونے چلا جاتا ہے۔ساتواں مکالمہ بڑے بھائی و بڑی بہن کے درمیان ہے۔بڑا بھائی اپنی بہن کو چچی کے

پاس جانے کی رائے دیتا ہے اووہ دونوں کردار والدین کی اجازت کے بغیر گھر چھوڑ کر اپنی راہ لیتے ہیں۔لڑکی چچی کے گھر جا کر قیام پذیر ہوتی ہے جہاں اس کی دوستی ایک خدا پرست خاندان سے ہوتی ہے اور وہ ان لوگوں کی صحبت میں سدھر جاتی ہے اور اپنے چچازاد بھائی سے شادی کر کے اپنی نئی زندگی شروع کرتی ہے۔دراصل ڈینیل ڈیفو کا یہ قصہ تین مختصر حصوں پر مشتمل ہے۔

(۱) باپ اور بچوں کے تعلقات پر

(۲) مالک اور نوکر کے رشتوں پر

(۳) شوہر اور بیوی کے تعلقات پر

نذیر احمد نے ''توبۃ النصوح'' کا پلاٹ پہلے اور تیسرے حصے سے اخذ کیا ہے۔کیونکہ ان دونوں ناولوں کے ماحول اور حالات میں کافی مماثلت پائی جاتی ہے۔اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ نذیر احمد نے یقیناً ڈیفو کے اس ناول سے استفادہ کیا ہے۔یہ ضرور ہے کہ انہوں نے اپنی ذہانت سے ''توبۃ النصوح'' کو ڈیفو کے مقابلے زیادہ فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔اس لئے محمد صادق لکھتے ہیں:-

''ایک انگریز مصنف کا قول ہے کہ مضمون اس کا ہے جو اسے بہتر اسلوب میں ادا کرے۔جب سرقہ اصل سے بڑھ جائے تو وہ سرقہ نہیں رہتا۔نذیر احمد نے اپنا پلاٹ ڈیفو سے لیا ہے لیکن ان کا ناول ڈیفو کے قصے سے بدرجہا بہتر ہے۔جس طرح شیکسپیئر نے پیش پا افتادہ کہانیاں لیکر انہیں اپنے ڈراموں میں کہیں کا کہیں پہونچا دیا ہے اسی طرح نذیر احمد نے ڈیفو کے مدھم اور ادھورے نقوش میں ایک نئی جان ڈال دی ہے''(۱)

نذیر احمد نے اسی ناول میں بھی ڈیفو کے ناول کے کچھ واقعات وکردار کو نظر انداز کر دیا ہے اور کچھ کو اپنی طرف سے اضافہ کر کے نہایت دلچسپ اور اہم بنا دیا ہے''توبۃ النصوح'' کا پہلا مکالمہ جو فہمیدہ اور حمیدہ کے درمیان ہوتا ہے وہ ہو بہو وہی نقشہ پیش کرتا ہے جو Family Instructor کے پہلے مکالمے میں ہے۔اس میں صرف اسلام وعیسائیت کے فرق کو نمایاں کیا گیا ہے۔صادق صاحب لکھتے ہیں کہ دونوں ناولوں (ڈیفو اور نذیر احمد) میں صرف اتنا فرق ہے کہ نذیر احمد کے افسانے میں نصوح کی بیماری کے دوران اصلاح کا خیال آتا ہے۔انگریزی میں بچوں کی بے دینی کا سبب ایک لامذہب استاد ہے۔بچوں کی بے راہ روی دیکھ کر والد کو انکی اصلاح کا خیال آتا

ہے باقی دونوں افسانے بالکل ایک ہیں۔انگریزی ناول کی طرح اس ناول میں بھی میاں بیوی سے تبادلہ خیال کرتا ہے اوراس کی مدد چاہتا ہے۔دونوں میاں بیوی بچوں کی اصلاح کرنے میں کسی حد تک کامیاب ہوتے ہیں لیکن بڑا بیٹا اور بیٹی کسی طرح نہیں مانتے۔بڑا بیٹا گھر سے بھاگ نکلتا ہے اورفوج میں بھرتی ہوجاتا ہے۔لیکن جلد ہی سخت زخمی ہوکر گھرآتا ہے اوراپنی آوارگی پر افسوس کرتے ہوئے مرجاتا ہے۔اس کی بہن جواپنی ماں سے لڑکراپنی چچی کے پاس چلی جاتی ہے وہ آہستہ آہستہ اچھے لوگوں کی خوبی حاصل کرلیتی ہے اوراس کی ایک اچھے گھرانے میں شادی ہوجاتی ہے،واضح رہے کہ نذیراحمد کے ناول میں نعیمہ کی شادی آغاز قصے سے پہلے ہوچکی ہوتی ہے۔''توبۃ النصوح'' کا پلاٹ نذیراحمد کے پہلے دو ناولوں کے مقابلے میں زیادہ گٹھا ہوا اور متوازن ہے۔اس ناول میں مرکزی حیثیت نصوح کو حاصل ہے،وہ بیماری میں مبتلا ہونے سے قبل سخت گیراورعیش پرست انسان تھا۔لیکن روزمحشر کا خواب دیکھنے کے بعد نصوح کو اپنے خاندان کی اصلاح کا خیال آتا ہے اوروہ خود بھی نیکی کی جانب مائل ہوجاتا ہے۔ڈیفو کی کہانی کا نصوح ہمیشہ سے مذہبی خیال کا فرد ہوتا ہے۔اور بچوں کے بگڑنے کا سبب انکا لادینی استاد ہوتا ہے۔نذیراحمد ڈیفو کے ناول کے پہلے مکالمے کی طرح اصلاحی پروگرام''توبۃ النصوح'' کے دوسری وتیسری فصل میں بناتے ہیں،جس میں فہمیدہ بھی اس خدشہ کا اظہار کرتی ہے کہ بڑے بچوں کی اصلاح ممکن نہیں ہوسکتی،لیکن وہ چھوٹوں کی اصلاح ضرور کرسکتی ہے۔تیسری فصل میں فہمیدہ اور منجھلی بیٹی حمیدہ کے مابین گفتگو کو پیش کیا ہے یہ ضرور ہے کہ ڈیفو اپنے اس مکالمے میں بچوں کی سمجھ سے بالاتر مذہبی مسائل چھیڑتے ہیں جبکہ نذیراحمد نے احتیاط سے کام لیا ہے۔چوتھی فصل میں نذیراحمد نے حضرت بی کا کردار پیش کیا ہے جوایک متقی و پاکباز عورت ہیں۔حضرت بی کے کردار سے متاثر ہوکر چھوٹا لڑکا سلیم راہ راست پرآجاتا ہے۔ڈیفو کے یہاں بھی ایسا ہی کردار چھٹے مکالمے میں ملتا ہے جوان کے چھوٹے لڑکے کو نیک راستے پر چلنے کی ترغیب دیتا ہے۔

ڈیفو اور نذیراحمد دونوں نے پانچویں مکالمے میں ماں اور بیٹی کے درمیان لڑائی کے منظر کو پیش کیا ہے۔لڑائی کا محرک دونوں کرداروں کا مماثل ہے،لیکن فرق یہ ہے کہ نعیمہ کی والدہ جب بیٹی کے منہ پر طمانچہ مارتی ہے تو وہ شوراور واویلہ مچاتی ہے لیکن انگریزی ناول میں لڑکی طمانچہ کھا کر پیچ و تاب کی حالت میں اپنے کمرے میں چلی جاتی ہے،لیکن دونوں لڑکیوں کی اصلاح بالترتیب انکی خالہ

اور چچی کے گھر ہوتی ہے ۔ڈیفو کے ناول میں بڑی لڑکی کی برائیاں دوسری نوعیت کی بیان ہوئی ہیں۔وہ تمام رات تاش کھیلتی ہے،سوقیانہ فرانسیسی ناول پڑھتی ہے،تھیٹر کے بیہودہ گیت گاتی ہے،بناؤ،سنگھار کرتی ہے اور بات بات پر قسمیں کھاتی ہے۔اور اس طرح کی برائیاں نعیمہ کے اندر نہیں ہیں اس کی وجہ معاشرے کا تعلق ہے کیونکہ ڈیفو کے انگریزی معاشرے میں ایسا کہا جا سکتا ہے لیکن ایک مسلم معاشرے میں تھیٹر جانا،دیر رات تک گھومنا ممکن نہیں ہوسکتا ہے۔یہ ضروری ہے کہ ڈیفو کے یہاں لڑکی کے ان واقعات میں نذیر احمد کے قصے سے زیادہ افسانویت کا احساس ہوتا ہے،لیکن نذیر احمد نے ان واقعات کو اپنے مقاصد کے لحاظ سے بری چابکدستی سے موڑلیا ہے۔رومان سے احتراز کرنے کے لئے نعیمہ کو پہلے ہی سے شادی شدہ اور ایک بچے کی ماں دکھایا ہے،نعیمہ اپنی اصلاح کے بعد سسرال چلی جاتی ہے لیکن ڈیفو اصلاح کرنے کے بعد لڑکی کی شادی اچھے لڑکے سے کر دیتے ہیں۔

Family Instructor کے بڑے لڑکے اور کلیم میں بھی ایک جیسی برائیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔حمیدہ کی اصلاح بھی ڈیفو کے چھوٹے بچے کی طرح اپنے وقت پر شروع ہوجاتی ہے۔تو وہ اپنے والدین کی نصیحت پر اپنی زندگی گزارتی ہے۔

ان مماثلوں سے واضح ہوتا ہے کہ ''توبۃ النصوح'' تیسری فصل سے آخیر تک ڈینیل ڈیفو کے ناول Family Instructor سے ماخوذ ہے۔لیکن نذیر احمد نے اپنے ناول کے پلاٹ کی ترتیب وتشکیل میں آزادی سے کام لیا ہے۔نذیر احمد نے کئی واقعات کو نظر انداز کیا ہے اور کئی واقعات کا اضافہ بھی کیا ہے۔نصوح کا خواب روز قیامت کا وحشتناک منظر،کچہری وحوالات کا ہولناک منظر،علیم کا پادری کی اخلاقی تعلیم سے متاثر ہونا،نعیمہ کی شادی شدہ اور بچے کا ماں ہونا،مرزا ظاہر دار بیگ وفطرت کا کردار اور کلیم کا ایسی ریاست میں جانا جہاں علما کا دور دورہ تھا،نذیر احمد کے ذہن کی اختراع ہے۔نذیر احمد نے ڈیفو کے پلاٹ سے استفادہ ضرور کیا ہے۔لیکن انہوں نے اپنے ذہن سے قصہ کی تشکیل کی ہے۔اس وجہ سے ماحول،زبان،انداز بیاں اور کرداروں کی خصوصیات ایک نئے پن کا احساس دلاتی ہے۔نذیر احمد نے جو کچھ جہاں سے اخذ کیا ہے اس کو اس خوبی وانوکھے پن سے رقم کیا ہے کہ توبۃ النصوح،ڈیفو کے ناول کے مقابلے میں زیادہ متاثر کن معلوم ہوتا ہے اور

انہوں نے کردار وواقعات جس طرح اس پلاٹ میں سمویا ہے اس نے ''توبۃ النصوح'' میں حقیقی شان پیدا کر دی ہے۔

نذیر احمد نے اس ناول کی تخلیق میں تھامس ڈے کے قصے ''سینڈ فورڈ اور مرٹن'' سے بھی استفادہ حاصل کیا ہے، جس کا گماں بیشتر مقامات پر ہوتا ہے، ''توبۃ النصوح'' کے فصل ششم میں علیم کا ایک پادری سے متاثر ہونا اور انجیل حاصل کرنا علیم کا نیک با اخلاق ہونا اور خان بہادر کی عزت بچانا اور اپنی قیمتی ٹوپی کی فروخت کر دینا ''سینڈ فورڈ اور مرٹن'' کے قصے سے ماخوذ ہے۔ اس طرح نذیر احمد نے سینڈ فورڈ اور مرٹن سے نہ صرف ''بنات النعش'' مرتب کیا بلکہ ''توبۃ النصوح'' میں بھی استفادہ حاصل کیا ہے۔

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ ''توبۃ النصوح'' پر جان بنین کی ''پلگرمس پروگریس'' اور ''ونالن قشرینہ'' جس کا ترجمہ بابو شیو پرساد نے 1855 میں کیا تھا، اس کے اثرات ہیں۔ اس کی تصدیق کرتے ہوئے عظیم الشان صدیقی لکھتے ہیں۔

''وہ ناول قشرینہ مذہبی ناول ہے، اس کا ہیرو ولالن مذہبی آدمی ہے، جو ریاضت وعبادت کے ذریعے تسکین قلب اور دوسری دنیا میں بہشت کا خواہشمند ہے وہ اپنی بیوی کو بھی اس کی تلقین کرتا ہے، یہ ناول نذیر احمد کے نظر سے ضرور گذرا ہوگا اور اس کے مطالعہ نے انہیں مذہبی ناول لکھنے کی طرف متوجہ کیا ہوگا۔ لیکن ان دونوں میں موضوع اور مواد کے تفاوت کے پیش نظر ونالن فشرینہ، کو توبۃ النصوح، کے ماخذ میں شمار نہیں کر سکتے، البتہ یہ توبۃ النصوح کے محرکات میں سے ایک ہو سکتا ہے''۔ (۲)

لیکن جہاں تک جان بنین کی پلگرمس پروگریس کا سوال ہے نذیر احمد اگر براہ راست نہیں تو وہ بالواسطہ طور پر ضرور متاثر ہوئے ہونگے۔ جان بنین انگریزی نشاۃ الثانیہ کے فنکار تھے اور جن کے قصے ناول کے فن کی تشکیل میں اہم ہیں۔ ان کے اثرات کو اٹھارویں صدی کے دوسرے انگریزی ناول نگاروں نے بھی قبول کیا ہے۔ ڈیفو کے خانہ داری کے امور پر قصہ نویسی کا تصور اور رچرڈسن نے معتدل کردار نگاری کا فن اور فیملی قصہ نویسی کا خیال جان بنین سے ہی لیا ہے۔ جس کے متعلق والٹر ایلن لکھتے ہیں:۔

''اس کا اثر (پلگرمس پروگریس) کا بائبل کی طرح بے حساب ہے۔ایک آدمی بھی کہہ سکتا ہے کہ اگر یہ نہ لکھی گئی ہوتی تو آج یورپی عوام ایک دوسرے ہی انداز کے ہوتے۔کم از کم اس نے قصہ گوئی کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا۔واضح طرز کی کردار نگاری اور فطری مکالمے سے اس نے روشناس کرایا،جس نے کسی نہ کسی طرح آئندہ ناول نگاری پر اپنا اثر ضرور ڈالا''(۳)نذیر احمد نے بھی ''توبۃ النصوح'' میں جان بینن کی۔''پلگرس پروگریس'' سے خواب کی تکنیک کو اپنایا ہے۔''توبۃ النصوح'' کی پہلی فصل کے آخری حصے میں جو خواب کا بیان ہے وہ پورے ناول کا محور ہے اس خواب پر پورے ناول کے پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے۔حالانکہ''پلگرمس پروگریس'' ابتدا سے انتہا تک خواب کا سفر معلوم ہوتا ہے جس میں حقائق سے خواب کی جانب سفر کیا گیا ہے۔لیکن نذیر احمد خواب سے حقیقت کی طرف سفر کرتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی کے یوروپ میں یہ خیال عام تھا کہ ناول کا خاص کام قصہ کے ذریعے اخلاق کی تلقین ہے رچرڈسن کا کہنا تھا کہ اس کے قصوں کو تعلیم و تلقین کا آلہ تصور کرنا چاہئے۔

نذیر احمد نے ان مغربی ناول نگاروں کا غائر مطالعہ کیا تھا اور ان سے متاثر ہو کر اپنے ناولوں میں معاشرت کی اصلاح قصوں کے ذریعے کرتے ہیں۔نذیر احمد مغرب کی روشن خیال سے بے حد متاثر تھے اس لئے وہ مسلم گھرانوں کے تعلیمی نظام میں انقلاب لانا چاہتے تھے،اس لئے انہوں نے بورڈنگ اسکول کی جگہ لڑکیوں کے لئے نئے گھریلو تعلیم کا تصور پیش کیا اور سماج کی قدامت پسندی کو دور کرنے کے لئے نئے طریقے زندگی کو اپنانے کی پرزور تائید کی۔نذیر احمد کے تعلیم کا یہ تصور''توبۃ النصوح''میں آکر تربیت اولاد سے وابستہ ہو جاتا ہے اور وہ اس پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''بلکہ ان کے اخلاق کی تہذیب ان کے مزاج کی اصلاح،انکی عادت کی درستی،ان کے خیالات اور معتقدات کی تصحیح بھی ماں باپ کا فرض ہے ۔افسوس کہ کتنے لوگ اس سے غافل ہیں...... یہ کتاب لوگوں کو اس بات کا اچھی طرح یقین کرائیگی کہ تربیت اولاد ایک فرض وقت ہے یعنی لڑکے جب تک کمسنی یعنی صغیر ہیں تربیت پذیر ہیں اور بڑے ہونے پر ان کی اصلاح مشکل یا بلکہ محال ہو جاتی ہے(۴)

چنانچہ نذیر احمد اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں جنھوں نے مسلم معاشرے کی

سیاسی، معاشرتی، معاشی اور اخلاقی زندگی کا بغور مطالعہ کیا ہے اور اس زندگی کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کر کے اس کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ جس سے ان کے ناول معاشرتی زندگی کے مسائل کی مصوری کرنے لگے اور اصلاح کا ذریعہ بن گئے۔

بیکن، ہابس اور لاک نے انسانی کردار کی تشکیل میں سماجی ماحول کے اثر پر بہت زور دیا ہے اور انسان کی تغیر پذیر فطرت کے قدیم خیالات کو نیا اور اہم نفسیاتی رُخ دیکر اس میں نئی روح پھونک دی۔ سماجی ماحولیت کا مفہوم ان مغربی مفکروں کے نزدیک یہ تھا کہ ہر شخص کا نقطہ نظر، طرز زندگی، عادات و اطوار، اس کی پرورش و پرداخت، تعلیم و تربیت اور دوسرے کے ساتھ میل جول و صحبت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اس اصول کی بازگشت نذیر احمد کے یہاں بھی ملتی ہے ایک جگہ لکھتے ہیں:-

''بات یہ ہے کہ انسان اس طرح کا مخلوق ضعیف ہے کہ وہ متاثر ہوتا ہے تعلیم سے، تربیت سے، صحبت سے، سوسائٹی سے، رسم و رواج سے، آب و ہوا سے، مزاج شخص سے، اپنی خواہشوں سے، اپنی ضرورتوں سے، اور کوئی نہیں جان سکتا کہ یہ سب باتیں جمع ہو کر کیا نتیجہ پیدا کریں گی''۔ (۵)

نذیر احمد کا یہ خیال سماج کے تشکیل نو کی سفارش نہیں کرتا ہے بلکہ موجودہ و مستحکم سماجی و سیاسی نظام سے ہم آہنگ ہونے کی دعوت دیتا ہے ان کی سماجی ماحولیت بڑی حد تک تعلیمی اصلاحی و ترقی تک محدود رکھتی ہے۔ نذیر احمد توبۃ النصوح میں بھٹکی ہوئی امت کو فلاح کی راہ دکھاتے ہیں اور ان کا مقصد اس ناول میں دوسرے ناولوں کے مقابلے میں زیادہ واضح ہے۔ اسی طرح نذیر احمد اپنے دوسرے کرداروں کو بھی سماجی ماحولیت کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھتے دکھاتے اور ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ ان کی کردار نگاری کے پس پشت یہی تعلیم و تربیت و صحبت کے محرک عوامل کام کرتے ہیں۔

''توبۃ النصوح'' کی مقبولیت کا اندازہ اسی طرح بھی کیا جا سکتا ہے کہ مسٹر کیمپس نے اسی ناول کا ترجمہ انگریزی میں کیا اور اسے لندن سے شائع کیا۔ انجمن ترقی اردو دہلی کے کتب خانہ میں اس ترجمے کی ایک کاپی موجود ہے دوسرے اڈیشن میں توبۃ النصوح کے پانچ ابواب کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ اس میں ۱۳۲ صفحات میں اردو متن کا انگریزی میں صفحہ وار ترجمہ دیا گیا ہے اس کا پیش لفظ ملاحظہ کیجئے:-

Preface

"As the compared with the first and complete edition of the Taubat, this second edition of the first five chapter is intended for students who have a comparatively short time at their disposa in preparing for examination. The text is more fully punctuated and the notes, which are largely increased in number, are for the convenience of students connected throughout with the antecedent teaching of the recently published syntax and idioms of Hindustani. A marginal analysis has been added paragraph by paragraph, and the index-vocabulary has been rewritten.

Objection has been made to the difficult of the Taubat as a text book for beginner but students who have mastered the details of past I and II of the work above mentioned and who have thought themselves, will find that the Hindustani tale is singularly free from obscurity or uncertainly of meaning or expression.

(کیمپس صاحب ہندوستان میں بحیثیت ڈائرکٹر تعلیمات ۱۸۶۲ء سے ۱۸۷۸ء تک رہے ہیں)

(۲) امراؤ جان ادا

مرزا ہادی حسن رسوا نے جب انیسویں صدی کے آخری دہائی میں تخلیق کی دنیا میں قدم رکھا تو اس وقت اردو فکشن پر مغربی اثرات نمایاں ہو چکے تھے۔ رسوا کے سامنے۔ ڈینیل ڈیفو، رچرڈسن،

فیلڈنگ ،فلابیر ، وکٹر ،ہیوگی ، بالزاک ،رورج ساں وغیرہ انگریزی وفرانسیسی ناول نگاروں کے فن کے نمونے تھے۔ اس کے علاوہ مرزا رسوا فکری و ذہنی سطح پر اپنے پیش روناول نگاروں ،نذیر احمد ،سرشاروشرر سے بھی متاثر تھے اس کے علاوہ مرزارسوا بذات خود اعلیٰ تعلیم یافتہ اور مغربی ادب وفن پرعبور رکھتے تھے۔انہوں نے ''امراؤ جان ادا'' ناول تقریباً چالیس سال کی عمر میں لکھا اس وقت رسوا کے ذہن وفکر کی سطح کو یونانی اور مغربی فلسفے کے مطالعے ،سائنسی علوم سے دلچسپی اور شعریات کے رچے ہوئے شعور نے بہت بالیدہ اور بلند کر دیا تھا۔(۶)

چنانچہ مرزا رُسوا نے اپنے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں مغرب سے نہ صرف ناول نگاری کی تکنیک وہیئت کی سطح پر بلکہ مواد کے اعتبار سے بھی متاثر نظر آتے ہیں اوران کا یہ ناول مغربی فکشن کی خصوصیات کا حاصل ہے۔

''امراؤ جان ادا'' ناول اس دور کی تصنیف ہے جب اٹھارویں صدی کے مغربی اثرات کے زیر اثر نذیر احمد کے اخلاقی قصے ،سرشار کے تہذیبی مرقعے اور عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول منظر عام پر آ چکے تھے اور اس دور کے ناولوں کا معیار بن چکے تھے۔نذیر احمد نے ڈینیل ڈیفو سے متاثر ہوکر معاشرت کی اصلاح کو بنیادی اہمیت قرار دیا تھا۔سرشار نے سروانٹیز کے طرز پر مزاح اور تہذیبی فضا کو مرکزی حیثیت دی تھی۔عبدالحلیم شرر نے تہذیبی فضا کا رشتہ الگزینڈر ڈوما اور اسکاٹ کی طرح تاریخ سے ملا دیا تھا اور ماضی کو زندہ کیا تھا۔اسی طرح مرزا رسوا نے مغربی فکشن اور فلسفے کے مطالعے کے بعد ناول ''امراؤ جان ادا'' تصنیف کیا۔ڈینیل ڈیفو کے اخلاقی قصوں کی طرح مرزا رسوا کا مقصد بھی ناول میں اخلاقی تعلیم دینا ہے۔

آندرے مورے نے لکھا ہے''اگر ناول زندگی سے قریب ہونا چاہے تو اسے چاہئے کہ وہ سماج کے حقائق سے وابستہ ہو''(۷)مرزا ہادی رسوا نے سماج کے حقائق کو ملحوظ رکھ کر اپنے اس ناول کو زندگی سے قریب تر کر دیا ہے،انہوں نے داخلیت وخارجیت کا توازن مغرب کے حقیقت پسند ناول نگاروں کی طرح برقرار رکھا ہے اور فرد اور سماج کے رشتے کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس ناول میں فلابیر کی ''مادام بواری'' کی سی شان پیدا ہو جاتی ہے۔فرد پر اس کے مخصوص ماحول کا جو اثر پڑتا ہے اور پھر فرد اپنی خواہشات کی بنا پر اس ماحول کو بدلنے کی جو کوشش کرتا ہے اس چیز کو رسوا نے فلابیر کی طرح سلیقے سے پیش

کیا ہے۔ پرسی لبیک نے ''مادام بواری'' کے متعلق لکھا ہے کہ یہ کتاب حقائق کی قطار نہیں ہے بلکہ ایک و احد خیال ہے کیونکہ حقائق بذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتے وہ کچھ بھی نہیں ہوتے جب تک کہ ان کو استعمال نہیں کیا جاتا(۸) ''امراؤ جان ادا'' بھی زندگی کے حقائق کو پیش کرتی ہے جو اپنی جگہ مکمل ہے Walter Besant کا کہنا ہے کہ ناول کے موضوع کی وسعت، انسانی زندگی کسی طرح کم نہیں۔اس کا تعلق اپنے کرداروں کے فکر و عمل، انکی انسانیت اور حیوانیت نیکی اور بدی سے ہے۔انکی نفسیات کی مختلف صورتیں اور نو بہ نو حالات میں انکا ارتقا ناول کا خاص موضوع ہے(۹)

والٹر بینٹ کے ان خیالات کی روشنی میں ایک ناول نگار کو سماجی ذمہ داریوں کا شدید احساس ہوتا ہے۔افراد کی زندگی کا گہرا مشاہدہ اور معاشرے کے مختلف شعبوں کا وسیع تجزیہ ناول نگار کے ذہن میں مختلف موضوعات کو جنم دیتا ہے۔۔مرزا رسوا کو بھی ڈیفو، رچرڈ سن اور فلا بیر کی طرح سماجی ذمہ داری کا احساس ہے۔اس لئے وہ اس ناول کا موضوع ایک طوائف کی داستان حیات کو لیتے ہیں جو اپنے محدود اور بیزار کن ماحول میں گھری ہوئی مجبور عورت ہے۔اس کو طوائف بنانے کا ذمہ دار ''مادام بواری'' کی طرح وہ خود نہیں ہے بلکہ اس کا ماحول اور سماج ہوتا ہے۔کیونکہ فلا بیر کی ''مادام بواری'' ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو ایک ڈاکٹر کی بیوی ہے لیکن وہ زندگی کے سپاٹ پن سے تنگ آ کر رومانی فریب نظر میں مبتلا ہو جاتی ہے۔اور ایک گھریلو بیوی کی اخلاقی زندگی کو ترک کر کے آوارگی کے دلدل میں گر جاتی ہے۔لیکن اس کے خواب حقیقت کو نہیں بدل سکے اور آخر کار اس کا خاتمہ خودکشی پر ہوتا ہے۔

''امراؤ جان ادا'' میں اہم اور بنیادی کردار ایک طرف طوائف اور دوسری طرف اس کا پورا ماحول ہے۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں مرزا رسوا براہ راست و بالواسطہ طور پر مغربی فکشن سے متاثر ہوئے تھے اس لئے ان کے اس ناول میں مغربی ناولوں کی فنی خوبیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔مرزا رسوا نے معاشرے کے ہر گوشے اور ہر فرد کو پورے اپنے مسائل اور مخصوص پس منظر کے ساتھ ناول کو موضوع بنایا جو اس سے قبل اردو ناول نگاروں کے یہاں دیکھنے کو نہیں ملتا ہے۔پرسی لبیک مادام بواری کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ وہ (مادام بواری) تنہا اس کی (فلا بیر) کی کتاب کا موضوع نہیں ہے بلکہ اس کا ماحول بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ وہ خود اس وجہ سے یہ کتاب تشبیہ ہے نہ ہی کردار

کے خاطر کردار کا مکالمہ ہے بلکہ اپنی فطرت میں ڈرامہ کی مانند ہے۔ جس میں دو اداکار ہیں۔ عورت ایک جانب اور اس کا ماحول، دوسری جانب یہ مادام بواری ہے۔(۱۰) فلابیر کے اس ناول کی طرح ''امراؤ جان ادا'' میں طوائف نہ صرف سماجی پستی کی علامت ہے بلکہ وہ معصومیت کا المیہ بھی ہے۔ ایک عورت کو معصومیت جو اغوا کی جاتی ہے۔ بیچی جاتی ہے، مجروح کی جاتی ہے اور آخر میں بھلا دی جاتی ہے۔ اسی طرح یہ ناول رچرڈسن کی ''پمیلا'' کی طرح خیر و شر کی علامت بن جاتا ہے۔

یوروپ میں ناول اپنے وسیع کینوس، سماجی تنقید، فلسفیانہ تجزیہ اور جذبات نگاری کے باعث ممتاز تھا۔ مغربی فنکاروں کا رابطہ عوام سے برابر تھا جو انکی خوشی اور غم، کامیابی اور ناکامی میں برابر کے شریک کار تھے۔ اس لئے Jame Scott لکھتا ہے کہ ناول نویسی ایک فن ہے کیونکہ اس میں زندگی کی سچی قدریں پیش کی جاتی ہیں(۱۱)

چنانچہ مرزا رسوا نے تھیکرے، رچرڈسن، ڈیفو اور ڈکنس کی طرح اپنے عہد کے ماضی قریب کی زندگی اور لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے و تہذیب کا مرقع پیش کیا ہے۔ مرزا رسوا کی نظر دوسرے مغربی ناول نگاروں کی طرح اپنے دور کے نظام کے تضادات اور انسانیت سوز پہلوؤں پر تھی، رسوا نے اس تاریخی شعور اور نکھری ہوئی انسان دوستی کے نقطہ نظر سے کرداروں کی تشکیل کی ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' ناول کا ہر کردار Pamela اور Roxana MollFlanders کی طرح انحطاطی تہذیب کے کسی نہ کسی پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح انہوں نے اس ناول میں محض فطرت انسانی کی بعض اہم خصوصیات اور پیچیدگیوں کے راز فاش نہیں کئے بلکہ اس سماج کی تصویر دکھا دی ہے جو ان کے ناول کا موضوع ہے۔

''امراؤ جان ادا'' کا پلاٹ بظاہر زندگی کے چند بکھرے ہوئے واقعات کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے لیکن ان واقعات کی ترتیب میں ایک اندرونی تکمیل کا انداز موجود ہے۔ رچرڈسن کی Pamela میں بھی واقعات بکھرے ہوئے ہیں لیکن ناول نگار ان کو خطوط کے ذریعے ان معمولی واقعات میں جدت پیدا کر دیتے ہیں۔ چنانچہ ''امراؤ جان ادا'' کے سارے کردار ملکر جن واقعات کی تشکیل کرتے ہیں وہ محض خیالی تصویر نہیں معلوم ہوتی بلکہ حقیقت کی عکاسی کرتی ہے۔ اس طرح یہ ناول جو خود نوشت سوانح عمری کے انداز میں ہے۔ تنظیم، باقاعدگی، توازن اور حسن تشکیل کے اعتبار

سے مغربی فن کے قریب تر ہے واقعات کی تہیں آہستہ آہستہ کھلتی ہیں۔ایک واقعہ کے بطن سے دوسرا واقعہ قدرتی طور پر پیدا ہوتا ہے اور قصہ دھیمے اور دل نشیں انداز میں بتدریج آگے بڑھتا ہے۔واقعات میں جو ترتیب، ربط و تسلسل اور ارتقا ہے وہ ایک فطری انداز لئے ہوئے ہے۔

اردو فکشن کا پہلا نفسیاتی ناول ''امراؤ جان ادا'' قرار دیا جاتا ہے جس میں یوروپی فکشن کی طرح انسانی نفسیات کا ماہرانہ تجزیہ پیش کیا گیا ہے،اس ناول میں کرداروں کی داخلی زندگی میں اقدار کی کشمکش، نیکی اور بدی کا ٹکراؤ، مجبوری اور مختاری کا تصادم ہوتا ہے۔ڈیفو کی ''رخسانہ'' رچرڈسن کی ''پامیلا'' اور ''مول فلنڈرس'' کی طرح مرزا رسوا نے امراؤ جان ادا کو یہاں مرکزی حیثیت دی ہے۔جو ان انگریزی ناولوں کی ہیروئن کی طرح اخلاقی اعتبار سے اعلیٰ کردار نہیں ہے۔لیکن مرزا رسوا ڈیفو و رچرڈسن کی طرح امراؤ جان ادا کے چند ایسے عناصر کو پیش کرتے ہیں جس سے قارئین کو امراؤ جان ادا سے نفرت کے بجائے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔مرزا رسوا اس کا ذمہ دار سماج کو قرار دیتے ہیں جو ایک معصوم لڑکی کو اس منزل پر کھڑا ہونے کے لئے مجبور کر دیتا ہے۔امراؤ جان ادا نیکیوں کا مجسمہ نہیں ہے بلکہ اس میں بدی کا امتزاج ہے اور اس کی پوری زندگی کسی خارجی کشمکش سے دو چار ہونے کے بجائے ایک داخلی سفر کی روداد ہے۔یہ داخلی سفر دراصل انسانی زندگی کی اقدار کی دریافت ،مسرت اور معنویت کی تلاش سے عبارت ہے۔اس میں کردار دلاور خاں یا خانم امراؤ جان کی زندگی برباد کرنے والی طاقت نہیں ہیں بلکہ وہ طاقت سماج ہے جو ایک عورت کو ایسی زندگی گزارنے پر مجبور کر دیتا ہے۔دوسرے لفظوں میں امراؤ جان ادا میں نہ کشمکش مرئی ہے، نہ مرئی مقاصد کے لئے ہے نہ مرئی طاقتوں کے خلاف ہے بلکہ اس کشمکش کی نوعیت داخلی اور تہذیبی ہے اور امراؤ جان ادا جس اندھی طاقت کے ہاتھ میں مکڑی کے جالے کی سی ایک حقیر مکھی کی طرح پھنسی ہوئی ہے وہ ہمارے ان دیکھے سماجی تصورات ہیں (۱۲) چنانچہ مرزا رسوا نے چھوٹے چھوٹے مکالموں اور معمولی عمل کے ذریعے کردار کی اندرونی کشمکش کو پیش کیا ہے۔امراؤ جان کا اپنی ماں سے ملنے کا عالم اور اپنے گھر کی طرف سے اس کے احساسات کو مرزا رسوا نے اس طرح پیش کیا ہے کہ امراؤ جان ادا کی پوری فطرت زندہ ہو جاتی ہے۔اور امراؤ جان کو اپنے پیشے کی ذلت کا احساس ہوتا ہے۔ناول کے آخر میں امراؤ جان ادا کا مرزا رسوا کے نام خط اسکی تمام سیرت کا خلاصہ ہے اس خطوط سے امراؤ جان ادا کا تجزیہ، مذہب اور

احساس زندگی رچرڈسن کی پمیلا کی طرح ظاہر ہوتا ہے چنانچہ امراؤ جان ادا اپنی خودی کو اچھی طرح پہچان جاتی ہے۔ اس مقام پر وہ ''مادام بواری'' کی طرح خود کو کمزور محسوس نہیں کرتی بلکہ ''پمیل'' ا کی طرح مضبوط کردار بنکر اپنی پہچان دیتی ہے۔ لیکن امراؤ جان ادا میں باغیانہ روح نہیں ہے۔ وہ حالات سے سمجھوتہ کر کے خود طوائف کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے، یہ کردار ہمارے دل کو متاثر ضرور کرتے ہیں مگر ہماری روح میں اس طرح اثر نہیں کرتے جیسے کہ جین آسٹن کی ایلزابیتھ بینٹ، تھیکرے کی ''شارٹ ہارڈی'' فلابیر کی مادام بواری، یا سب سے بالاتر ٹالسٹائے کی اینا کرینا، اس کی وجہ یہ ہے کہ امراؤ جان ادا روایات کی حد سے زیادہ جکڑی ہوئی ہے اور اس میں سماج سے لڑنے کی طاقت نہیں ہے۔ وہ پسپا ہوکر سماج کو غالب مان لیتی ہے اور خود کو مغلوب (۱۳) احسن فاروقی آگے لکھتے ہیں کہ امراؤ جان ادا لکھنوی معاشرت کی قابل قدر عورت ہو سکتی ہے۔ مگر وہ آفاقی عورتوں کے دائرے میں نہیں آسکتی کیونکہ وہ انسانیت کو سماج سے بالاتر نہیں ثابت کرتی۔ اس لئے اس کا کردار دل میں وہ گرمی وہ جوش نہیں پیدا کرتا جو ہم میں کائنات کے آفاقی بھید کے ظاہر ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔ (۱۴)

امراؤ جان عصمت فروشی کرتی ہے جو مخرب اخلاق ہے یہاں مرزا رسوا ڈیفو کی Rexona کی طرح اخلاقیات کی تعلیم دیتے ہیں جس میں ہیروئن اپنے اندر کی دنیا کو بدلنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ خود اپنی پہچان بنائے رکھتی ہے لیکن باہر کی ریاکار دنیا اسے نہیں کرنے دیتی ہے۔ چنانچہ امراؤ جان ادا میں مرزا رسوا رچرڈسن کی ''پمیلا'' سے متاثر نظر آتے ہیں۔

مرزا رسوا نے مغربی ناول کی ہیئت ''پکارسک ناول'' کے طرز پر اس ناول کو تخلیق کیا ہے، لیکن یہ ناول پکارسک ناول کے فنی لوازمات پر پورا نہیں اترتا ہے۔ بلکہ یہ کرداری ناول ہے جس میں ایک مخصوص فرد امراؤ جان ادا کو لیکر اس کی زندگی کے حالات، گذرتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے ماحول سے متعلق دکھائے گئے ہیں۔ رچرڈسن کی ''پمیلا کی طرح'' امراؤ جان ادا کر داری ناول ہے۔ جو ایک ہی دائرہ میں گھومتا ہے، اس ناول میں امراؤ جان ادا نے اپنا قصہ خود اس وقت بیان کیا ہے جب وہ دنیا کے پرتموج سمندر پر اپنا سفر طے کرنے کے بعد آرام سے بیٹھ گئی ہے۔ اور زندگی کو ایک تجربہ کار انسان کی نظر سے دیکھ رہی ہے۔ لیکن دوسری بات جو اس ناول میں

دیکھنے کوملتی ہے وہ ہے، امراؤ جان ادا اس اعلیٰ شاعرانہ تنظیم کا ثبوت دیتی ہے جو ہمیں یوروپ کی طویل نظموں میں ملتا ہے۔

مرزا رسوا کے یہاں مغربی فنکاروں کی طرح سائنسی انداز ملتا ہے اور وہ اسی انداز سے زندگی کی اصلی ماہئیت تک پہونچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ ہر بری چیز کو صرف برا کہہ کر منھ نہیں پھیر لیتے بلکہ برائی پیدا کرنے والے محرکات کا اپنی حد تک تجزیہ کرتے ہیں، اس میں چھپی ہوئی اچھائیوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن مرزا رسوا کا رویہ غیر ہمدردانہ نہیں ہوتا ہے بلکہ انسان دوستی کا جذبہ ہر جگہ غالب نظر آتا ہے۔ مرزا رسوا کی حقیقی تصویر کشی انکے فن کو زندگی سے قریب تر کر دیتی ہے اور اس مقام پر مرزا رسوا کے فن میں مغرب کے شاہکاروں کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔

(۳) گریز

اردو فکشن میں عزیز احمد کے ناول یوروپ کے ترقی پسند خیالات و نئے امکانات اور مغرب کے فنی شعور کے اظہار کا نمونہ ہیں۔ عزیز احمد نے خود یہ بات تسلیم کی ہے کہ وہ انیسویں صدی کے روسی اور فرانسیسی فطرت پرستی کے ساتھ ساتھ مغرب کے رومانوی و حقیقت پسند ناول نگاروں وافسانہ نگاروں سے متاثر تھے۔ یہ واضح حقیقت ہے کہ اردو ادب میں یوروپ کی حقیقت نگاری کا رجحان ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آیا تھا۔ جس کے تحت ''ادب برائے زندگی'' کی صدا بلند ہوئی۔ چنانچہ عزیز احمد نے اپنے ناول میں بیسویں صدی کے اہم رجحانات و مغربی میلانات کو پیش کیا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب سائنسی ایجادات صنعتی ترقیات اور جدید علوم کے سبب انسانیت نئی رفعتوں سے ہمکنار ہو رہی تھی۔ لیکن مذہبی اخلاقی تہذیبی قدریں اپنا مفہوم کھوتی جا رہی تھیں۔ انسان حقائق کو فراموش کر کے بے یقینی کی زندگی گزارنے پر مجبور تھا۔ فرائڈ کے جدید نفسیاتی علم نے انسانی زندگی کے لئے جنس کو ضروری قرار دیا تھا جس سے ایک ایسے فطری انسان کا تصور پیدا ہوا جو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر فطری جبلتوں کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ اس فطری انسان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ سماجی ذمہ داریوں سے آزاد ہو کر انفرادی اور ذاتی تسکین حاصل کرنے کا ہوتا ہے۔ عزیز احمد نے فرائڈ کے ان نظریات کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ہے۔

عزیز احمد نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس، آلڈس ہکسلے، لوئی ارکان، سارتر، آرتھر کونسلر، ٹالسٹائے و فرائڈ اور دیگر مغربی فنکاروں کی نگارشات کا مطالعہ کر کے کم وبیش ان کے اثرات کو قبول کیا۔ ان کے ناول ''گریز'' میں خارجی اور داخلی زندگی کے بیشمار پہلوؤں اور انسان کی نفسیاتی بصیرت دیکھنے کو ملتی ہے۔ ''گریز'' میں جنسی خواہشات محبت کی رفعت حاصل کر لیتے ہیں۔ اردو فکشن میں محبت کا اس سے قبل یہ انداز جو جنسی اتصال سے محکم اور مضبوط ہوتے ہیں پیش نہیں کیا گیا تھا حالانکہ انہوں نے محبت کا تصور مشرقی لیکن غیر روایتی انداز میں بیان کیا ہے۔ عام طور سے عزیز احمد پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ جنسی کیفیات کے اظہار میں بیباکانہ انداز اختیار کرتے ہیں اور اس کے بیان میں وہ نامناسب افراط سے کام لیتے ہیں۔ لیکن ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا کہنا ہے کہ جذبات کے اظہار میں کوئی برائی نہیں ہے، اگر وہ کھلے اور راست طریقے سے پیش کئے جائیں۔ صحیح قسم کی جنسی بیداری روزمرہ کی زندگی کے لئے ضروری ہے(۱۵)

عزیز احمد نے لارنس کی طرح جنسی بے راہ روی پر تنقید نہیں کی بلکہ صحتمند جنسی توازن کا معیار پیش کیا ہے اور جنسی پہلوؤں کا ذکر کر کے سماج میں پھیلی ہوئی گندگیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ وہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی طرح ان تمام ماحول سے نفرت کرتے ہیں جس کی جکڑ بندیوں نے انسان کے لاشعور کو گندہ کر رکھا ہے۔ دراصل یہ جدید ناولوں میں عریانیت دنیا کے بدلے ہوئے حالات کا نتیجہ تھی کیونکہ سائنس نے مذہب اور قدیم روایتوں و اخلاقی اقدار کی بنیادیں ہلا دی تھیں۔

عزیز احمد نے چونکہ مغرب کے بیشتر زبانوں کے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا، اس لئے انہوں نے مغرب سے استفادہ کر کے اردو فکشن کو تکنیکی تکمیل کے نئے معیار دیئے ہیں۔ ان کی تکنیک پر تبصرہ کرتے ہوئے احسن فاروقی لکھتے ہیں:-

''عزیز احمد کا تکنیک پر قابو داد کے قابل ہے۔ ان کے مطالعہ اور علم نے اس معاملہ میں ان کی پوری مدد کی اور اردو ناول کا تکنیکی معیار انہوں نے بہت بلند کیا''۔(۱۶)

عزیز احمد نے تکنیک کا وہی انداز اختیار کیا ہے جو ان کے مواد کو مکمل اور بہتر طریقے سے ظاہر کر سکے۔ وہ ناول کی تکنیک کو اپنے قلم پر حاوی نہیں ہونے دیتے ہیں ''گریز'' میں انہوں نے مغربی فنکاروں کی طرح ڈائری اور مکاتیب کی ہیئتوں سے کام لیا ہے۔ ''گریز'' کی ہیئت روایتی ہے

اور اس ناول میں ایک واضح پلاٹ، کہانی اور ناول کا ابتدا، درمیان اور اختتام پوری طرح واضح ہے، عزیز احمد ے ڈی• ایچ• لارنس کی طرح ناول کی ہیئت میں کوئی غیر معمولی تبدیلی نہیں کی ہے۔لیکن اس کے باوجود ان کا انداز بالکل منفرد ہے، جیسا کہ لارنس کے ناول Sons and Lovers کے متعلق کہا جاتا ہے کہ انہوں نے روایتی انداز کے خلاف نہ کوئی بغاوت کی ہے اور نہ ہی کوئی نیا تجربہ کیا ہے لیکن بظاہر روایتی انداز میں بالکل نئے انداز کی چیز کو پیش کر دیا ہے(۱۷)

رابرٹ لیڈل کا کہنا ہے کہ اگر ناول نگار انسانی فطرت سے واقف ہے اور ان کے فرق کو پوری طرح نمایاں کرنے پر قادر ہے تو اس کی قدریں انسان پرستانہ ہونگی۔عزیز احمد کا راز اس انسانی فطرت کی واقفیت اور اس کے فنکارانہ اظہار میں مضمر ہے، جو ان کے ابتدائی ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہے ''گریز'' میں انہوں نے راست طور پر اپنے کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔ جس سے یہ ناول جوائس کی ''یولیسس'' کی طرح، داخلی ڈرامہ بن گیا ہے۔ جوائس جس طرح ہیرو کے شعور کی داخلی احساسات کے ذریعے خارجی زندگی کو پیش کیا ہے یہ ضرور ہے کہ انہوں نے ''شعور کی رو'' تکنیک کا استعمال جیمس جوائس کی طرح بھرپور انداز میں نہیں کیا ہے۔لیکن چونکہ نعیم کے شعور اور نقطہ نظر کے ذریعے پورے ناول کو بیان کیا گیا ہے اس لئے اس ناول میں اس کی بعض جھلکیاں ملتی ہیں۔عزیز احمد نے کسی ایک کردار کو اپنا نمائندہ نہیں بنایا ہے۔یہ کردار آزاد، بےفکر، لاابالی، بے نیاز، رنگین مزاج اور جنس پرست ہیں، لیکن باشعور ہیں۔لیکن قومی و بین الاقوامی سیاست، مختلف اقوام کی معاشرت اور وہاں کے عوام کے مزاج، تفریحات، شعر و ادب، موسیقی و مصوری پر گہری نظر رکھتا ہے۔نعیم کا کردار کچھ ایسا زیادہ باشعور نہیں ہے لیکن ایک حد تک خودگر و خودآگاہ ضرور ہے وہ ایک اعلیٰ عہدے پر فائز ہونے کے باوجود اپنی ذات سے مطمئن نہیں ہے۔اس کے اندر کا داخلی خلفشار اور اس کے وجود کا کرب مختلف ممالک کی سیاحت و تفریحات کرنے اور معاشقے کے باوجود کم نہیں ہوتا ہے۔عزیز احمد نے ''شعور کی رو'' تکنیک کی استعمال کہیں کہیں پر نیم خوابی کی حالت میں کیا ہے۔اس جگہ پر انہوں نے فرائڈ کی نفسیاتی تحلیل کو پیش نظر رکھا ہے۔فرائڈ کے مطابق خواب ہمارے غیر آسودہ خواہشوں کی آسودگیوں کا ذریعہ ہوتے ہیں۔اس لئے ''گریز'' میں انہوں نے موجودہ دور کی غیر یقینی و بے اطمینان زندگی کی حالات کو پوری شدت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ڈیوڈ ڈیچس نے لارنس کے متعلق کہا

ہے کہ وہ ہمیشہ انسانی تعلقات کی پیش کشی کو مدّ نظر رکھتا ہے، وہ انسانی زندگی کے تعلقات جیسے محبت، دوستی، شادی اور اچھی زندگی سے فرد کی زندگی کے بھرپور بننے کے امکانات پر غور کرتا ہے۔ ان تعلقات کا فقدان یا کمی جس طرح فرد کی زندگی کو اداس یا مایوس کن بنا سکتی ہے اس کی پیش کشی لارنس کے ناول کا مقصد ہیں۔ وہ فرد کے ان تعلقات کو پیش کرتے ہوئے اپنی روایت سے انحراف کرتا ہے (۱۸) یہی بات عزیز احمد کے ناولوں میں ملتی ہے انہوں نے ''نعیم'' کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ نعیم کی ناآسودہ زندگی میں بنیادی طور پر ان تعلقات کی کمی ہے۔

''گریز'' عزیز احمد کا پہلا ناول ہے جس کو بقول ان کے انہیں اپنا کہتے ہوئے شرم نہیں آتی۔ عزیز احمد نے اس ناول کو چار حصوں میں لکھا ہے، پہلے اور چوتھے حصے کا پس منظر ہندوستان ہے سوائے اس کے ہیرو نعیم کی ڈائری کے چند اوراق کے کہ جس میں اس نے سمندری جہاز پر اپنے سحر کے حالات قلمبند کئے ہیں۔ پہلے حصے میں ناول کا ہیرو نعیم کا تعارف کرایا جاتا ہے پہلے ہی صفحہ پر قاری کو نعیم کی ناداری کا احساس ہو جاتا ہے۔ پھر فوراً ہی عامل خاں کے گھرانے سے ملایا جاتا ہے جو طالب علمی کے زمانے میں نعیم کی دلچسپی کا واحد مرکز ہے، عامل خاں کی شوخ وشنگ بیوی خانم کی مختصر ہسٹری بتا کر انکی خوبصورت بیٹی بلقیس سے روشناس کرایا جاتا ہے۔ طالب علمی کے زمانے میں کسی نوجوان کا اپنی کسی رشتے کی بہن سے دلچسپی ہونا عام سی بات ہے اور یہ بات ماننی پڑی گی کہ نوجوانی کے زمانے کے یہ نقش اس قدر پختہ ہوتے ہیں کہ لاکھ وقت کی گرد اور تجربوں کی دھوپ ان پر پڑے وہ مٹتے نہیں۔ ناول کی شروع میں جو عامل خاں کی فرفر انگریزی بولنے والی بلقیس گو کہ نعیم کی آرزوؤں کا مرکز اور ان کے خواب بیداری کے عشرت محل کی ملکہ ہے لیکن اس کی پہنچ سے بہت دور نظر آتی ہے لیکن جلد ہی معلوم ہوتا ہے کہ نعیم کا پلہ دفعتاً بھاری ہو گیا اور وہ بلقیس سے زیادہ خوبصورت اور اونچے گھرانوں کی لڑکیوں کو حاصل کر سکتا ہے، نعیم کی ذہنی کیفیت کا اندازہ کر کے خانم عورتوں کے پرانے حربوں کے استعمال پر اتر آتی ہے۔ بلقیس کے فرضی پیغاموں کا ذکر کر کے خانم نعیم کے دل میں اندیشے اور نارسائی کا احساس پھر پیدا کر دیتی ہے اور بلقیس میں اس کی دلچسپی از سرِ نو شدت سے پیدا ہو جاتی ہے۔

کچھ عمر کے تقاضے اور کچھ احساس حسن اور فطری غرور کی وجہ سے بلقیس نعیم سے اسی وقت

تک دلچسپی لیتی ہے جب تک وہ خود لاتعلق بنا رہتا ہے۔ جب بھی نعیم نے ذرا بھی اس سے دلچسپی کا اظہار کیا وہ کھنچی۔ دوسری طرف خاندان کے دوسرے نوجوان خاص طور سے عادل، نعیم کی کامیابی سے جلکر بلقیس کو اس سے بدظن کرے میں لگے ہوئے ہیں اور نعیم کے دل میں بھی طرح طرح کے وسوسہ پیدا کر دیتے ہیں وہی سب باتیں جو عام گھرانوں میں ہوتی ہیں۔

ناول کے دوسرے حصے میں ہندوستانی اور دوسرے غیر ملکی نوجوانوں کے جھمگھٹے کے صبح و شام کی جھلک دکھائی گئی ہے۔ یہ سب پیرس میں فرانسیسی پڑھنے کچھ عرصے کے لئے آئے ہوئے ہیں۔ ان میں نعیم کو آکسفورڈ کا ساتھی زیدنک ہروشا بھی شامل ہے جو کہ چیکوسلواکیہ کا رہنے والا ہے۔ پریس میں ہی نعیم کی ایک غیر متعصب اور بہت اچھے انگریز نوجوان سے دوستی ہوتی ہے اور ایک امریکی ہم جماعت لڑکی ایلس سے عشق و عاشقی کا سلسلہ چلتا ہے جو جلد ہی جسمانی قربت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس کی انتہا ہوتی ہے دونوں کی منگنی۔ لیکن ایلس کے امیر باپ کو یہ رشتہ پسند نہیں لیکن کھلم کھلا مخالفت کے بجائے وہ اس کے سامنے شرط رکھتا ہے کہ وہ امریکہ چلے اور چھ مہینے کے بعد بھی اس کے جذبات میں تبدیلی نہ ہو تو پھر وہ نعیم سے شادی کر سکتی ہے۔ امریکی تاجر کی یہ چال کامیاب ہوتی ہے۔ ایلس اپنے باپ کے ساتھ چلی جاتی ہے۔

ایلس کے چلے جانے کے بعد نعیم بہت دل گرفتہ ہوتا ہے اور سفر میں اپنی تنہائی کا مداوا ڈھونڈھتا ہے اور جرمن بلجیئم وغیرہ کی سیاحت کو نکل کھڑا ہوتا ہے۔ کچھ عرصے تک تو زیدنک ہروشا اور کرا کسلے بھی اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ اس حصے میں مصنف نے یوروپ کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی ماحول کا بہت اچھا نقشہ کھینچا ہے۔

ناول کے تیسرے حصے کا پس منظر انگلستان ہے۔ انگلستان واپس آنے کے بعد بھی نعیم کا دل کسی چیز میں نہیں لگتا ایلس کی یاد ہر وقت ستاتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک دن اس کا خط آتا ہے اور امید کی آخری کرن بھی بجھا دیتا ہے۔ نعیم سے اتنی قربت، اظہار محبت دوستی اور وفا کے وعدوں کے باوجود وہ انتہائی آسانی سے منگنی توڑ دیتی ہے۔ اس تنہائی اور دل شکستگی کے دور میں میری پاول کے خطوط نعیم کے لئے بہت بڑا سہارا ثابت ہوتے ہیں۔ نعیم دھیرے دھیرے ذہنی وجذباتی طور پر میری پاول کے قریب آنے لگتا ہے۔ اسے میری کے خطوط کا انتظار رہتا ہے اور ایک دن اچانک میری اس

کے کمرے میں آتی ہے اس وقت اسے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ میری سے کس قدر محبت کرنے لگا ہے لیکن اس بار بھی اس کے نصیب میں ناکامی ہی لکھی ہے۔اس کا سب سے اچھا اور قریبی دوست کرا کسلے رقیب ثابت ہوتا ہے۔میری بھی کرا کسلے سے محبت کرتی ہے۔ان دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔نعیم ایک بار پھر حالات کے'' گریز'' کرکے سفر اختیار کرتا ہے۔ناروے ،سویڈن، ہالینڈ،فرانس، چیکوسلواکیہ،آسٹریا کے مناظر میں خود کو بھلا دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ہندوستان روانگی سے پہلے ویانا میں اچانک اسکی ملاقات میری پاول سے ہوتی ہے۔میری کے چہرے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ خوش نہیں ہے۔نعیم کے پوچھنے پر وہ اس بات کا اقرار کرتی ہے۔

ہندوستان میں قدم رکھتے ہی نعیم کو معلوم ہوتا ہے کہ تین مہینے پہلے بلقیس کی شادی ایک جاگیردار سے ہوگئی۔

اپنی تقرری کے بعد نعیم حیدرآباد بلقیس سے ملنے جاتا ہے۔بلقیس بھی اپنی شادی شدہ زندگی سے مطمئن نہیں ہے۔میری، کرا کسلے اور ہروشا اسے گاہے گاہے خط لکھتے رہتے ہیں۔ہروشا کے خط سے معلوم ہوتا ہے کہ جلد ہی وہ اور کرا کسلے الگ ہو جائیں گے۔انگلستان پر جنگ کے بادل منڈلا رہے ہیں کرا کسلے رائل ایرفورس میں شامل ہوگیا ہے۔کرا کسلے کے خط سے اطلاع ملتی ہے کہ ہروشا کو جرمنوں نے قید کرلیا ہے اور اس کی اپنی شادی جلد ٹوٹنے والی ہے۔

دنیا کی نظروں میں تو نعیم انتہائی کامیاب ہے لیکن وہ خود اس بے عمل زندگی سے مطمئن نہیں ایک سے شب و روز، ایک سے سرکاری کام، وہی۔معمول، جس میں کوئی ندرت نہیں، ذہنی کاوش نہیں، جذباتی تسکین نہیں۔کچھ لوگ اس کی شادی کرانا چاہتے ہیں لیکن ایلس، میری اور بلقیس جیسی محبوباؤں کے ہاتھ سے نکل جانے کے بعد اب وہ کسی معمولی لڑکی کے ساتھ گھر بسانے کو تیار نہیں۔ہاں ایک موہوم سی امید ہے کہ شاید بلقیس خلع لے لے اور اس سے شادی کرے۔

عزیز احمد ''گریز'' کو اپنا سب سے اچھا ناول سمجھتے ہیں بقول ان کے اس کو اپنا کہتے ہوئے شرم نہیں آتی اس پر جو عریانیت کا الزم ہے اس الزام کو وہ خالص مشرقی تصور کرتے ہیں۔

علی عباس حسینی نے جو لکھا ہے کہ ''جنسیات کے معاملے میں وہ نامناسب افراط سے کام لیتے ہیں'' کسی حد تک یہ قول صحیح ہے لیکن مشرقی ذہن کی خوبی تیور دیکھئے کہ طلسم ہوشربا اور اس قسم کی دوسری

داستانوں میں نامناسب افراط پر کسی کو اعتراض نہیں ہوتا نہ مثنویوں کی عریانی انہیں ناگوار گزرتی ہے۔

عریانی کے متعلق عزیز احمد نے لکھا ہے ''بہت سے نقادوں نے فوراً میرا سلسلۂ ڈی۔ ایچ لارنس سے ملا دیا ہے۔ میں نے لارنس کی سب کہانیاں پڑھی ہیں لیکن لیڈی چٹرلی کے عاشق کے علاوہ کوئی ناول اتفاق سے نہیں پڑھا۔ جس زمانے میں پڑھ رہا تھا ڈی، ایچ لارنس کا فیشن ختم ہو چکا تھا۔ آلڈس ہکسلے اور ای۰ ایم۰ فارسٹر کی مقبولیت بڑھ گئی تھی۔ انگریز ناول نگاروں میں ان دو سے میں بہت متاثر ہوا ہوں۔

ہکسلے کے یہاں جتنی بھی عریانی ہے طنزیہ ہے کیا کیا جائے فرائڈ نے نہ صرف انسانی جسم کے بلکہ انسانی روح کے بھی کپڑے اتار لئے ہیں اور اسے برہنہ کر دیا ہے۔ انتہائی چپ کے مارکسی ناول نگار بھی متوسط طبقے کی زندگی بیان کرنے لگتے ہیں تو باوجود فتوائے تکفیر متوسط طبقہ کے اس غسل زیک منڈ فرائڈ سے اپنے تجربے کا پہلو نہیں بچا سکتے پھر وہی طنزیہ عریانی ڈی۰ ایچ لارنس کے ناولوں میں عریانی عبادت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ڈی۰ ایچ لارنس کا اثر ہکسلے پر پڑا ہوا ہے ہکسلے کے توسط کا اس کی بیماری کے کچھ جراثیم مجھ تک پہونچے ہیں (۱۹)

عزیز احمد کے نزدیک انکے ناولوں کی عریانی طنزیہ ہے انہوں نے اپنے ہم وطن نوجوانوں کی جنسی بھوک کا جا بجا طنزیہ اور کہیں کہیں مضحکہ خیز انداز میں پیش کیا ہے۔ پیرس میں ہندوستانی امیرزادوں کے انقلابی نظریوں اور جنسی سرگرمیوں کا مزے لے کر ذکر کیا ہے ''گریز'' میں نفسیات شباب کو بہت وضاحت سے پیش کیا ہے۔ بلقیس سے نعیم کی محبت پھر آئی سی ایس میں آنے کے بعد ایلس سے رفاقت جسمانی اور جذباتی قربت، ایلس کی بیوفائی کے بعد اس کی ذہنی کیفیت اور گریز، سفر ولایت میں میری پاول کے خطوط سے ذہنی سکون'' پھر میری سے زیادہ گہری محبت اور اشتمالیت کی طرف جھکاؤ'' ان تمام کوائف کو انتہائی فطری انداز میں دکھایا ہے۔

نعیم کا کردار اپنے ناول نگار کے خیالات کے آئینہ دار ہیں۔ جا بجا عزیز احمد نے نعیم کے ذریعہ ایک پڑھے لکھے حساس نوجوانوں کی ذہنی کیفیتوں کا ذاتی سطح پر تجزیہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں پہلی جنوری ۱۹۳۷ء کا لکھا ہوا ایلس کا خط جو نعیم کو آکسفورڈ میں ملتا ہے۔ ایلس نئے سال میں نئی زندگی شروع کرنے کا اعلان کرتی ہے اور انتہائی سلیقہ سے نعیم کے ساتھ اپنے پرانے رشتے منقطع کر دیتی

ہے۔ نعیم حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ ایلس کے تلون مزاجی پر اپنی حیرت پر قابو پانے کے بعد وہ ٹھنڈے دل سے ۱۹۳۶ء کے واقعات پر غور وخوض کرتا ہے۔ یہ سال بھی عجیب تھا۔ یہ ۱۹۳۶ء اس کی مختصر زندگی میں اہم ترین سال ۱۹۳۵ء میں وہ آئی۔ سی۔ ایس۔ میں لیا گیا تھا لیکن اس دوسرے سال یعنی ۱۹۳۶ء میں یوروپ اس کی زندگی پر حاوی ہوا۔ بلقیس نقش غلط کی طرح اس کے دل سے محو ہونے لگی، ایلس سے دوستی ہوئی، جدائی ہوئی اور بالآخر وہ قصہ بھی ختم ہو گیا۔ اسے ہروشا اور کرا کسلے جیسے دوست ملے کیا عجیب بات تھی کہ محبت اور دوستی دونوں کے لئے وہ ہندوستان میں ترستا رہا۔ وہاں اسے محبت ملی تو یکطرفہ اور دوستی تو سرے سے ہی نہیں۔ اس قسم کی دوستی نہیں جیسی ہردشا اور کرا کسلے سے ہوئی، ایک طرح کی گہری ذہنی ورقلبی رفاقت ایسی دوستی جو وقت اور مقام کی قید سے آزاد ہوتی ہے کیونکہ ہروشا جواب دفتر خارجہ میں اچھے عہدے پر مامور تھا۔ اسے اس پابندی اور اخلاص سے خطوط لکھتا تھا اور یہ ایلس کے لئے باعث شک ہوتا کرا کسلے کی وجہ سے اس سال کے آخری مہینوں میں اسے اہمیت کے اس احساس سے نجات ملی جو ہندوستانی طالب علم انگلستان میں ہمیشہ محسوس کرتا ہے۔ اور جس کی وجہ سے جب وہ براعظم انگلستان جانے لگتا ہے تو اسے یہ احساس ہوتا ہے گویا وہ کسی قید خانے کو واپس جا رہا ہے۔ کرا کسلے کی وجہ سے اب اسے پرواہ نہ تھی کہ انگلستان کی زیادہ عمر کی عورتیں اسے ناپاک رنگ والا دیسی مقبوضات کا باشندہ اور نہ معلوم کیا کچھ سمجھ کر گھورتیں یا شاید محض اجنبی سمجھ کے۔ کیونکہ انگلستان میں اجنبی ہونا بھی گناہ تھا۔

ایلس اس کے لئے اس سال کا زیادہ ناقابل فراموش واقعہ تھی۔ ایلس کے ساتھ اس کا معاشقہ گویا کلاسیکی طرز کا ایک ڈرامہ تھا۔ وحدت زماں، وحدت مکاں، وحدت عمل سب کچھ اس ڈرامہ میں تھا۔ اس کی روائیداد بھی مکمل تھی۔ ایک ہی سال کے اندر آغاز، ارتقا، انجام سب ہو گئے وہ اسی سال اس کی زندگی میں آئی۔ ممکن ہے وہ ہمیشہ اس کی زندگی میں رہتی مگر اب ہوتا تو ڈرامہ۔ ہاں یوں کہئے کہ یہ کامیڈی، یہ طربیہ قسمت کا یہ مذاق پورانہ ہوتا۔ وہ جہاں سے آئی تھی چلی گئی۔ پھر نعیم نے اس کے اثر سے گریز کرنا چاہا اسے بھولنے کے لئے اپنے ہم وطنوں کی مجلس ڈھونڈھی اور محض یہ محسوس کیا کہ اب بھی اس میں اور ہم وطنوں میں اتنا ہی بُعد ہے جتنا ہندوستان میں تھا۔ قسمت نے اسے ہندوستانی نہیں انسان بنایا تھا۔ انسان مسافر، انسان گرداں جو اپنے وطن سے باہر ہی خوش رہ

سکتا ہے۔اس نے سفر کیا اور جرمنی کے اس کی اشتمالیت کی تکمیل کر دی۔لیکن ڈرائنگ روم والی آرام کرسی والی اشتمالیت ،جرمن اسے اچھے معلوم ہوئے خلیق اور مہمان نواز لیکن ناستیت نے اسے اس قدر اشتمالی بنا دیا کہ کرا کسلے اور میری پاول اور ہروشا بھی اس قدر جلد اس میں انقلاب پیدا نہ کر سکے تھے۔پہلے زمانے میں لوگ جسمانی محبت کر کے صوفی بنتے تھے اور اب اشتمالی۔

۱۹۳۶ء کا ایک واقعہ نامکمل تھا۔صرف ایک واقعہ تھا جس نے ابھی تک کوئی خاص شکل اختیار نہ کی تھی لیکن جس میں اثر انگیزی کی انتہائی صلاحیت تھی۔یہ واقعہ میری پاول سے واقفیت تھی اگر اس سال کے ختم تک نعیم میں اور میری پاول میں خط و کتابت نہ شروع ہو جاتی تو شاید وہ بھی بلقیس اور ایلس کی طرح ماضی کا سایہ اور ان سے زیادہ ہلکا سایہ بن کر رہ جاتی لیکن اس کی اور نعیم کی واقفیت اب اس در پر بھی جیسے کوئی ناول دوسرے باب کے بعد جیسے کوئی ڈرامہ پہلے منظر کے بعد۔

اور بلقیس واقعتاً وہ لوح دل سے محو ہو چکی ہے یا محض یہ کہ وہ پس منظر میں ہے۔پس منظر میں اور دل کی دنیائے نامحسوس میں،اس دنیا میں جہاں سے امید و بیم کی صورتیں ابھر کے خوابوں میں راج کرتی ہیں۔اس سوال کا قطعی جواب نعیم نہ دے سکتا تھا۔

عزیز احمد پر ای•ایم•فارسٹر کا اثر جا بجا دکھائی دیتا ہے۔عزیز احمد نے جو لکھا ہے''فارسٹر کا اثر مجھ پر بہت زیادہ رہا تھا۔ایک تو یہ کہ یہ کتابی نہیں بلکہ ذاتی بھی ہے اور یہ ایک طرح کا فلسفہ حیات ہے''۔فارسٹر نے اپنے ناولوں اور تحریروں میں ذاتی تعلقات کا نظریہ پیش کیا ہے یعنی دو افراد خواہ وہ کتنی ہی مختلف یا مخالف قوموں یا نسلوں سے تعلق رکھتے ہوں آپس میں ایک دوسرے سے اپنی دوستی برقرار رکھیں اور چاہے جو کچھ ہو جائے اس میں فرق نہ آنے دیں تو اس بدنصیب انسانیت اور مایہ فنا دنیا کے لئے امید باقی ہے۔اس نظریہ پر''گریز'' کی بنیاد ہے وہاں یہ اثباتی پہلو بھی اجاگر کیا گیا ہے کہ نعیم اور ہروشا اور ہکسلے کی دوستی اور جذباتی سطح پر نعیم کا بلقیس سے عشق جو آخر میں بے مزہ ہو جاتا ہے زندگی سے اس مسلسل گریز کا توڑ اور اس کا علاج ہیں۔

فارسٹر نے سفر ہند میں دو مختلف قوموں ملکوں،اور مذہبوں کے تعلق کے اتحاد کا اکا دکا افراد کی ذاتی دوستی کا نظریہ پیش کیا ہے جو بے جا غرور نسلی افتخار اور تعصب کے گرد و غبار سے اپنا دامن بچانے

کے لئے کوشاں رہے۔

''گریز'' کا ہیرو بقول کنہیا کپور مستقبل کا انسان ہے جس کی آنکھیں نہ مشرق کو دیکھتی ہیں نہ مغرب کو بلکہ اس نئے افق پر مرکوز ہیں جہاں صبح کاذب کے دھندلکے کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔

اس ناول کا پس منظر مشرق بھی ہے اور مغرب بھی۔ اس وسیع پس منظر میں عزیز احمد کے مشاہدے، تجربے اور مطالعے کی وسعت خیالات کی گہرائی، ان سب کے باوجود جذبات کی فراوانی اور جذبات پر بلند تر نظریات کی فوقیت رچے بسے ہیں کتاب کے ہر جملے میں معنویت ٹپکتی ہے۔ اردو زبان پر ان کی قدرت قابل رشک ہے۔ بیچ بیچ میں انگریزی محاوروں اور فقروں کو اردو میں اس خوبی سے کھپاتے ہیں کہ ان کا طرز تحریر ایک منفرد حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ عزیز احمد نے اس ناول کا تانا بانا جس چابک دستی سے تیار کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو ناول کی تکنیک پر بڑی حد تک عبور حاصل ہے۔

(٤) گئودان

پریم چند نے جب تخلیق کی دنیا میں قدم رکھا تو وہ اردو کے قدیم داستانوی ادب سرشار اور شرر کے کارناموں کے ساتھ ساتھ مغرب کے فن سے متاثر ہوئے۔ وہ شروع ہی میں انگریزی و یوروپی فکشن کے تراجم کے ذریعہ چارلس ڈکنس، ٹامس ہارڈی، اسٹیونسن، آرنلڈ، بینٹ، ایچ. جی. ویلز، جان گالزوردی فلابیر، ٹالسٹائے، گورکی اور او ہینری وغیرہ مغربی ناول نگاروں سے متعارف ہو چکے تھے۔ پریم چند کے لفظوں میں۔

''اس وقت میری عمر کوئی تیرہ سال کی رہی ہوگی ہندی بالکل نہ جانتا تھا۔ اردو ناول پڑھنے کا جنون تھا۔ مولانا شرر، سرشار، مرزا رسوا مولوی محمد علی ہردوئی نواسی اس وقت کے مقبول عام ناول نگار تھے۔ ان کی تخلیقات جہاں مل جاتی تھیں، اسکول کی یاد میں بھول جاتا تھا اور کتاب ختم کر کے ہی دم لیتا تھا۔ اس زمانے میں رینالڈز (رینالڈس) کے ناولوں کی دھوم تھیں۔ اردو میں ان کے ترجے دھڑا دھڑ نکل رہے تھے۔ میں بھی انکا عاشق تھا۔ مرحوم ریاض جو اردو کے باکمال شاعر تھے اور جن کا حال

میں انتقال ہوا ہے انہوں نے رینالڈز کی ایک تصنیف کا ترجمہ ''حرم سرا'' کے نام سے کیا تھا۔ اسی زمانے میں لکھنؤ کے ہفتہ وار اودھ پنچ کے اڈیٹر مرحوم مولانا سجاد حسین جو ہاسیہ رس (مزاح) کے امر کلا کار تھے، رینالڈز کے دوسرے ناولوں کا ''دھوکا'' عرف ''طلسم فانوس'' کے نام سے ترجمہ کیا تھا یہ ساری کتابیں میں نے اسی زمانے میں پڑھیں (۲۰) ایک اور جگہ اس کا ذکر کرتے ہوئے ۴؍ مارچ ۱۹۱۴ء کو وہ منشی دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:۔ ''مجھے ابھی تک یہ اطمینان نہیں ہوا کہ کونسا طرز اختیار کروں کبھی تو بنکم کی نقل کرتا ہوں، کبھی آزاد کے پیچھے چلتا ہوں۔ آجکل کاؤنٹ ٹالسٹائے کے قصے پڑھ چکا ہوں، تب سے کچھ اسی رنگ طرف طبیعت مائل ہے۔ یہ اپنی کمزوری ہے اور کیا (۲۱)

یورپ کے نشاۃ الثانیہ کے بعد علم وفن کی روشنی اور سائنس کی ترقی سے ایک ایسا نظام زندگی وجود میں آیا جس میں فرد یا عام انسان کی شخصیت صلاحیت اور قوت نمایاں ہوئی۔ فرانسیسی انقلاب نے یہ بات عام کر دی تھی کہ عمل کا میدان رزق حاصل کرنے کی انفرادی جدوجہد تک محدود نہیں بلکہ عمل کی جماعتی صورت بھی ہے۔ اس روشنی میں سماجی رشتوں اور سماجی کرداروں کو بدل کر ایک نئی زندگی کو جنم دیا جا سکتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والے اقتصادی بحران سے انسانوں اور مزدوروں کو اپنی مظلومیت کا احساس ہوا جو شدت اختیار کر کے ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کا محرک بنا، اسی انقلاب نے دنیا کو اس حقیقت سے آشنا کیا کہ مزدوروں اور کسانوں میں کتنی طاقت ہے۔ پریم چند نے بھی ''زمانہ'' فروری ۱۹۱۹ میں ''دور قدیم و جدید'' کے عنوان سے ایک مقالے میں اس انقلاب کا ان لفظوں میں خیر مقدم کیا کہ ''انقلاب سے پہلے کون جانتا تھا کہ روس کی دُکھی دنیا میں اتنی طاقت چھپی ہوئی ہے۔ (۲۲)

چنانچہ مغرب کے ان خیالات اور تحریکوں سے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں انقلابی تبدیلیاں ہوئیں۔ حالانکہ برطانوی حکومت نے ہر قسم کے اشتراکی ادب اور خیالات پر پابندی عائد کر دی تھی۔ لیکن اس کے باوجود اس انقلاب کی ولولہ انگیز داستانیں کسی نہ کسی طرح برصغیر پہنچ رہی تھیں اور ہندوستان کا قوم پرست طبقہ جس میں ادیب بھی شامل تھے ان سے متاثر ہوئے تھے۔ جیسا کہ زولا کا کہنا ہے کہ ناول نگار کا کام یہی ہے کہ سماج اور فرد میں جو عمل اور ردّ عمل ہوتا ہے اس کو دکھائے۔ پریم چند نے بھی اپنے عہد کی سماجی زندگی کو پیش کرتے ہوئے فرد کے ردّ عمل کو پیش کیا ہے۔

پریم چند روسی حقیقت پسند ناول نگار۔ ٹالسٹائے اور گورکی سے بہت متاثر ہوئے تھے انہوں نے ٹالسٹائے کی فکشن کا غائر مطالعہ کرکے ان کی بیشمار کہانیوں کا ترجمہ کیا تھا۔ پریم چند نے ترجمہ کرتے وقت زماں ومکاں کے مطابق ان کہانیوں میں تبدیلی کی تھی مثلاً روسی نام اور روسی وضع قطع کو بدل کر ہندوستانی نام اور وضع قطع کا استعمال کیا۔ اس طرح وہ ٹالسٹائے کے خیالات سے براہ راست متاثر ہوئے۔ چنانچہ جب اپنا شاہکار ناول ''گئودان'' لکھا تو اس میں روسی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ٹالسٹائے کے نظریات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ پریم چند نے ٹالسٹائے کی طرح اپنے گردوپیش کی زندگی کا مشاہدہ کرکے مذہب کے فرسودہ ضابطوں، بے روح علامتوں، حکومت کے جبرانہ سلوک، زمین داروں کی چیرہ دستیاں اور امرا کی خود پرستی سے پیدا ہونے والی سماجی بے انصافی، افلاس، اخلاقی پستی اور انسانیت کی بے حرمتی کے خلاف آواز بلند کی۔ پریم چند بھی ٹالسٹائے کی طرح زمیں داروں کو کسان کا غاصب ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ غیر ملکی حکومت کا دلال قرار دیتے ہیں۔ ٹالسٹائے کا شاہکار ناول ''جنگ اور امن'' نہ صرف روسی ادب بلکہ عالمی ادب میں خاص اہمیت رکھتا ہے اس ناول میں ٹالسٹائے نے وسیع وعریض پیمانے پر یوروپی وروسی زندگی کی سیاسی، سماجی اور عسکری زندگی کو سمیٹا ہے۔ اورانہوں نے تاریخی واقعات کے پس منظر عوامی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ جنگ اور امن کے متعلق پرسی لبیک کا کہنا ہے کہ یہ ''زندگی سے بھر پور ہے اور لوگوں اور مقاموں کا طویل و مسلسل منظر نامہ ہے (۲۳)

پریم چند بھی اپنے اس ناول میں ٹالسٹائے کی طرح ہندوستان کی سماجی ومعاشی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں اس میں انہوں نے روسی حقیقت پسند ادیبوں کی طرح محنت کش طبقہ کی زندگی اور اس کے بنیادی مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ اور ٹالسٹائے کی طرح پس ماندہ طبقہ کے لوگوں کو سماج میں ان کا جائز مقام دلانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس ناول کی اہمیت صرف دیہاتی زندگی کی حقیقت پسندانہ پیش کش تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کی اہمیت اور بڑائی اس وجہ سے ہے کہ اس میں پریم چند نے ٹالسٹائے کے ''جنگ اور امن'' جو صحیح معنوں میں رزمیہ ہے'' (۲۴) اور پریم چند بھی ''گئودان'' میں رزمیہ ناول کی شان پیدا کرتے ہیں یہ ناول رزمیہ کی اس بنیادی خصوصیت کو پورا کرتے ہیں جس کے متعلق ٹلیارڈ نے لکھا ہے...... ''(Epic) اے پک (رزمیہ) کو اے پک بنانے والی اہم چیز اس کی

عوامی اور جمہوری خصوصیت ہے۔اے پک (رزمیہ) لکھنے والوں کو چاہئے کہ وہ اپنے قدیمی زمانے میں رہنے والے بہت بڑے طبقہ کے احساسات کا اظہار کریں۔(۲۵)

اس لئے پریم چند''گئودان'' میں دیگر اپنے ناولوں کی طرح ہندوستان کے سب سے بڑے طبقے یعنی دیہاتوں اور کسانوں کے احساسات اور ان لوگوں کی جدوجہد کو پیش کرتے ہیں۔

ٹالسٹائے نے اپنے ناول''جنگ اور امن'' میں وقت کو فطری انداز میں گزرتے ہوئے دکھایا ہے۔جو پرسی لبیک کے نزدیک ٹالسٹائے کی عظمت اور انفرادیت کی محکم ترین دلیل ہے(۲۶) ٹالسٹائے کے ان ناول میں جنگ کے بعد سات سال کا عرصہ گزر جاتا ہے۔روستوف (Rostov)اور بولکونسی (Bolkonsky) خاندانوں کے ڈرامے آخری مناظر تک پہنچ جاتے ہیں۔بزرگوں کی موت کے بعد بچے جوان ہوتے ہیں۔نکولس رستوف اپنی محبوبہ''شہزادی میری'' سے شادی کر لیتا ہے۔اور شاشا کی شادی Pierre سے ہو جاتی ہے۔زندگی مختلف مناظر طے کرتی ہوئے خاموشی سے آگے بڑھتی ہے پریم چند کا ناول''گئودان'' میں وقت اسی خاموشی کے ساتھ بہتا نظر آتا ہے۔اس ناول کا مرکز ادھیڑ عمر کا کسان''ہوری'' ہے۔جس کی زندگی کے آئینے میں ہندوستانی کسانوں کی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ہوری کی زندگی میں کوئی ڈرامائیت اور اچانک پن نہیں ہے۔اس کے حالات میں وقت کی بے رحم آوازیں سننے کو ملتی ہیں۔''سونا'' اور''رویا'' بچپن کی دہلیز پار کر کے بڑی ہو جاتی ہیں۔گوبر ایک بے پرواہ لڑکا، باشعور نوجوان بن جاتا ہے اور آخر میں ''ہوری'' کی موت اس ناول کے فنی اعجاز کی عظمت بن جاتی ہے۔

بالزاک کے متعلق پرسی لبیک نے کہا ہے کہ وہ افراد کے مجمع واقعات اور سب سے بڑھ کر وقت کے اثر کو اپنے نالوں میں سمو لیتا ہے۔پریم چند نے زندگی کے بیشمار اور گوناگوں تجربات جس میں محبت، جنسی وجسمانی کشش، دیہاتی پن لئے گھر در ایثار، تعلیم یافتہ اور تہذیب کے اصول اور اخلاقی ضابطوں کے تعلق سے عیش پرستی، محنت کش کسانوں کا حوصلہ، مہاجنوں کی ریاکاری اور چالبازی، شہر کا ہنگامہ اور پر تصنع زندگی اور گاؤں کے فطری مناظرہ وغیرہ کا احاطہ کیا ہے۔

رالف فاکس لکھتا ہے کہ ناول نگار کا پہلا کام زندگی کی سچائیوں کو پیش کرنا ہے جیسی کہ وہ ہے(۲۷) چنانچہ پریم چند نے اپنی زندگی کے بیشتر ایام گاؤں میں گزارے تھے اور انہوں نے زندگی کی

سچائیوں کا مشاہدہ کیا تھا اس لئے وہ ٹالسٹائے کی طرح انسانیت کا پیغام دیتے ہیں۔ پریم چند کھیتوں میں کام کر رہے برہنہ کسانوں ،مزدوروں اور انلوگوں کی مفلسی، تعلیم کی کمی کے سبب ضعیف الاعتقادی، برہمنوں کے مظالم، دیہاتی سماج میں عورتوں کا مقام، حکمراں طبقے کی لوٹ مار، آسمانی آفات جیسے ہیضہ، سیلاب وخشک سالی سے پیدا ہونے والے مسائل کو ناول میں پیش کرتے ہیں۔ جس سے ہندوستانی دیہات کی زندگی کی مکمل تصویر قاری کی نگاہوں میں رقص کر جاتی ہے اس لئے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:-

''اردو و ادب میں پریم چند سے زیادہ ہندوستانی اور ہندوستانی ناول نگار نظر نہیں آتا ہے۔ انہوں نے گاؤں کو اپنا مقصد، اپنا فن اور اپنی زندگی بنالیا تھا............ پریم چند گاؤں کے اتھاہ ویران اور ہزاروں سال سے ٹھہرے ہوئے سمندر کے موج تہ نشین کی طرح بے اختیار ابھرتے ہیں (۴۸)

اس طرح پریم چند نے ٹالسٹائے کی طرح دیہاتی زندگی کی سچائیوں کو پیش کیا ہے۔ دیہات کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے وہ بہت حد تک انگریزی ناول نگار ٹامس ہارڈی سے بھی متاثر ہوئے۔ ٹامس ہارڈی نے ہنری جیمس کی طرح مہذب دنیا کی تصویر کشی نہیں کی ہے بلکہ وہ انگلستان کی دیہاتی زندگی اور فضا، موسم اور روایتی طرز معاشرت کی حقیقی عکاسی کرتا ہے۔ پریم چند بھی گاؤں کے فطری مناظر وحسن، وہاں کی خاموش اور ہلچل زندگی، انسانوں کی سادگی وخلوص کے ساتھ ساتھ یہاں کے المیے کو بھی پیش کرتے ہیں۔ پریم چند کو ہارڈی واسکاٹ کی طرح اس بات کا شدید احساس ہے کہ شہری زندگی پر تصنع ، بناوٹی وغیر فطری ہے۔ سائنس اور صنعتی انقلاب ،فطرت کے ان گہواروں کو مادی کثافتوں کے نذر کر دیں گے اور ان خطوں کے باشندوں میں بھی شہریوں کی طرح تکلف اور نمائش آنے لگے گی۔ چنانچہ ''گئودان'' ہارڈی کے ناول Far from the madding crowdاور Wessex کی طرح دیہات اور شہر دونوں کی زندگی کے شور وشر کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ اس کا ہیرو ایک دیہاتی بے بس ،افلاس زدہ اور محکوم کسان ہے۔ بقول ڈاکٹر وقار عظیم گئودان اس زمانے کا ناول ہے جب دیہاتی اپنے دکھوں سے تھک ہار کر سکون کی کھوج میں شہر آنے لگے تھے۔ الیکشن اور ممبری کا چرچا سب سے بڑی سیاسی بات تھی۔ جب نئے نئے مل کھل رہے تھے اور

سرمایہ داروں کو غریبوں کا خون چوسنے کا نیا شکنجا ہاتھ لگا تھا۔اس ناول میں ان حالات کی پیدا کی ہوئی ساری فضا کا جو اثر دیہات اور شہر پر پڑ رہا تھا اس کا عکس ہے۔اس کے علاوہ دیہاتی سماج کے ہر چھوٹے بڑے پہلو کی تفصیل بھی ہے۔(۲۹)

ہارڈی اور پریم چند دونوں اپنے کرداروں کی وجہ سے ان ناولوں میں زندہ ہیں۔ہارڈی خارجی فطرت کی حسین و دلکش مصوری کرتے ہوئے اپنے کرداروں کو حسین وادیوں،مرغزاروں، پہاڑوں اور جھیلوں کی دنیا میں لے جا کر انہیں پریشانیوں سے آزاد کرا دیتے ہیں۔ہارڈی کے ناول Far from the madding crowd کی ہیروئن باتھ شیبا،گلستاں اور وادیوں کے پس منظر میں اجتماعی شعور کے حدود سے نکل کر انفرادیت کا شکار ہو جاتی ہیں۔ہارڈی کے دوسرے ناول کے کردار جیوڈ اور ہنجرڈ کے اپنے مسائل ہیں۔جن کا زوال ان لوگوں کو اپنے وجود کے سبب ہوتا ہے لیکن پریم چند کے یہاں ان کا ہر کردار پیدائشی زوال پذیر نہیں ہوتا ہے۔اس لئے ہوری کا کردار ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک جماعت کی نمائندگی کرتا ہے۔پریم چند کے کرداروں کی پریشانی معاشی اور اقتصادی ہوتی ہے لیکن ہارڈی کے کردار کا المیہ ذاتی ہے۔

''گئودان'' کسانوں کی اس بے کسی اور کسمپرسی کی کہانی ہے۔اس حقیقتی پس منظر کی وجہ سے پریم چند کی حقیقت نگاری بے پناہ بڑھ گئی ہے کسانوں کی زندگی کی اتنی اور ایسی سچی تصویر کشی کی مثال سارے اردو ادب میں اس زمانے تک نہیں ملتی ہوری اور اس کے ساتھی زمینداروں کے ظلم و ستم سہتے ہیں مصیبتیں جھیلتے ہیں لیکن وہ ان پر ہونے والے ظلم کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کرتے،کسی قسم کی جد و جہد نہیں کرتے۔ہر وقت لگان کو خاموشی سے ادا کر دیتے ہیں۔اس میں کسانوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے پریم چند نے کسی قسم کی رومانیت سے کام نہیں لیا۔وہ اس ناول میں کسانوں کی زندگی پیش کرنے کی حد تک بال برابر بھی حقیقت نگاری سے نہیں ہٹتے ہیں۔حقیقت نگاری کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ'' قاری کو ان باتوں کا قوی احساس دلاتی ہے جو حقیقی تجربے میں آتے ہیں۔اور روزمرہ کی زندگی میں واقع ہوتے ہیں''(۳۰) گئودان حقیقت نگاری کی اس تعریف پر پورا اترتا ہے۔اس میں پریم چند کی حقیقت نگاری حیرتناک بن گئی ہے حقیقت نگاری کی معراج شاید یہی ہے کہ فن پارہ کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری کو یقین ہونے لگے کہ زندگی یہی ہے اس کے سوا کچھ اور ہے ہی نہیں اور نہ

ہوسکتی ہے۔حالانکہ فن میں جوزندگی پیش ہوتی ہے وہ حقیقی زندگی کی طرح نہیں ہوتی بلکہ اسکاٹ جیمس نے کہا ہے کہ وہ زندگی سے زیادہ یا زندگی سے کم ہوتی ہے(۳۱) گئودان میں پیش کی گئی زندگی، زندگی سے کم یا زیادہ نظر نہیں آتی بلکہ زندگی کے جیسے ہی نظر آتی ہے۔اس میں ہوری اور دوسرے کسانوں کی زندگی جس درجہ سچائی اور حقیقت شعارانہ انداز سے پیش کی گئی ہے۔اس کا اندازہ خود منشی پریم چند کے اس بیان سے ہوتا ہے جوانہوں نے ہندوستانی کسانوں کے تعلق سے دیا ہے۔

''ہندوستانی کسان میں مصیبت جھیلنے کی حیرت انگیز صلاحیت ہے۔اوراس کے حصے میں مصیبت آتی بھی رہتی ہے۔قحط،طغیانی یا بیماری اور مسلسل افلاس،اور فلاکت ....اور جب یہ انہیں نہیں جھیل پاتا تو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں چپ چپاتے حرف شکایت زباں پرلائے بغیر پڑا رہتا ہےاور مرجاتا ہے۔اس کا مصیبت سے بچنے کا طریقہ بس یہی ہے''(۳۲)

''گئودان'' پریم چند کا فنی شہ پارہ اس لئے بن گیا ہےاس میں انہوں نے کسانوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے اس حقیقت کوانتہائی سلیقہ سے ظاہر کر دیا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند نے کسانوں کی زندگی کا یہ تاثر حقیقی زندگی سے نہیں بلکہ ''گئودان'' پڑھنے کے بعد حاصل کیا ہے۔ الغرض گئودان پریم چند کی ناول نگاری کی فنی پختگی اور ارتقا کی معراج ہے جس میں انہوں نے ہندوستان کے کروڑوں باشندوں یعنی دیہاتیوں کی زندگی کوان کے طبقاتی،سماجی اور معاشی پس منظر میں پیش کرکے اردوناول کوحقیقت نگاری اورزندگی کی وسعتوں اور پنہائیوں کو سمیٹنے کا سلیقہ بخش دیااور اس طرح گئودان اردوناول نگاری میں ایک روشنی کا میناراور سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

(۵)آگ کا دریا

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مغربی ناولوں کی تکنیک ''شعور کی رو'' کے اثرات نمایاں ہیں۔مغرب کے جدید ناولوں میں اس تکنیک کا استعمال جیمس جوائس اور ورجینیا وولف نے کیا تھا۔قرۃ العین حیدر مغرب کےان ناول نگاروں سے براہ راست متاثر تھیں۔انہوں نے اپنے ناول خصوصاً آگ کا دریا میں''شعور کی رو'' کی تکنیک کواپنایا ہے۔اس ناول میں خارجی عمل کے بجائے انسانی ذہن کا عمل مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

اسکاٹ جیمس ،ور جینیا وولف کی ناول نگاری کے متعلق لکھتے ہیں کہ ان کے ناولوں میں عام مفہوم کے اعتبار سے پلاٹ نہیں ہوتا ہے اس کی جگہ زندگی کے واقعات اور زندگی میں پیش آنے والے مختلف موقعوں کو اجاگر کر دیا جاتا ہے۔جس میں کئی افراد شامل ہوتے ہیں۔ان کی زندگی کو ان کے ذہنوں میں جو خیالات اور تصورات گزرتے ہیں اس کے ذریعے پیش کر دیا جاتا ہے۔(۳۳)

قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں پلاٹ کے تمام روایتی لوازم سے انحراف کیا ہے اور پلاٹ کی جدید تکنیک کا سہارا لیا ہے جو زماں ومکاں کی تنظیم وتربیت کی گرفت سے آزاد ہے۔چنانچہ قرۃ العین حیدر نے مغرب کے جدید ناول نگاروں کی طرح اپنے ناولوں کی بنیاد کرداروں کی ذہنی کیفیات، ان کے احساسات و جذبات کی پیش کش پر رکھی ہے۔''آگ کا دریا'' میں انہوں نے ڈھائی ہزار سالہ ہندوستان کی تہذیب وتاریخ کی داستان کو سمیٹ کر ناول کی ہیئت دی ہے۔اگرچہ اس اس ناول کا پلاٹ بظاہر انتشار و بے ربطی کا شکار معلوم ہوتا ہے لیکن داخلی سطح پر کرداروں کی ذہنی و جذباتی روانی میں ایک تسلسل اور تنظیم کو قائم رکھا ہے۔واقعات کے مختلف مراحل ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور اس طرح ان کا یہ ناول پلاٹ کے روایتی لوازم سے آزاد ہو کر بھی مجموعی طور پر ایک جامع تاثر چھوڑتا ہے۔

ورجینیا وولف نے اپنے ناولوں The Waves Oriando اور To the light house میں شعور کی رو کی تکنیک کو اس طرح برتا ہے کہ مرکزی پلاٹ مجروح نہیں ہوتا ہے۔چنانچہ قرۃ العین حیدر ورجینیا وولف کی طرح زندگی کے مختلف تجربات کو مختلف رنگوں میں اس طرح پیش کرتی ہیں جس سے انسانی شعور متاثر ہوا ہے۔اور یہ بات ان کے فن کو حقیقی و متحرک بنا دیتی ہے۔

رابرٹ ہنری نے کہا ہے کہ ''شعور کی رو'' کے لکھنے والے چند قدروں کا اظہار کرتے ہیں وہ دوسروں لکھنے والوں کے برخلاف داخلی دنیا کے نفسیاتی عمل کو پیش کر کے مختلف قدروں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے ہیں(۳۴)قرۃ العین حیدر نے کرداروں کے شعور کے ذریعے زندگی کی قدروں کو پیش کیا ہے۔وہ کرداروں کے احساس وشعور کی اندرونی دنیا میں داخل ہو کر ان کی شرح کرتی ہیں۔

''آگ کا دریا'' میں گوتم نیلمبر کا کردار جوائس کی یولیسس کی طرح اپنی اندرونی دنیا کا سیاح ہے جو پوری تاریخ انسانی کی نمائندگی کرتا ہے۔گوتم نیلمبر ابدی انسان کی علامت ہے جس کی روح

انسان اوراس کائنات کے اسرار ورموز کو سمجھنے کے لئے مضطرب اور بیقرار ہے۔'' آگ کا دریا'' کا گوتم نیلمبر ، ہری شنکر، کمال الدین احمد اور چمپا ماضی کے تناظر میں حال اور حال کے تناظر میں ماضی کا احتساب کرتے ہیں۔ان کے کردار ماضی ، حال اور مستقبل میں آزادی سے سفر کرتے ہوئے وقت کے تصور کو پیش کرتے ہیں۔ولیم جونس اور برگساں کے مطابق انسان کے ''شعور کی رو'' دریا کی طرح بہتی رہتی ہے اور ذہن اپنا ایک علیحدہ زماں ومکاں کا تصور رکھتا ہے، جو خارجی دنیا سے بالکل علیحدہ ہوتا ہے۔اس داخلی زمان ومکاں تصور کو پیش کرنے کے لئے نفسیاتی زندگی کے اس بہاؤ کو ناولوں میں پیش کیا گیا اور شعور کی رو کی تکنیک کو ترقی دی گئی۔اس لئے ان مغربی تخلیق کاروں نے اپنے ناولوں میں وقت کو بنیادی اور محوری حیثیت دی۔ چنانچہ وقت کا یہ شدید احساس قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی مرکزی محوری حیثیت رکھتا ہے۔'' آگ کا دریا'' میں گوتم نیلمبر کے آغاز میں سرجو ندی کے پار شرواتی ، نامی بستی میں وارد ہوتا ہے اور ناول کے اختتام پر ہی گوتم نیلمبر اسی سرجو ندی کے کنارے ایک بار پھر اس بستی میں نظر آتا ہے۔لیکن اس دوران اس کا شعور ڈھائی ہزار سالہ ہندوستانی تہذیب وتاریخ کی مسافت طے کر لیتا ہے۔ چنانچہ اس کردار کا شعور صرف اس فرد کا شعور نہیں بلکہ ایک اجتماعی شعور ہے اور وہ ایک سماج کی سرگذشت بن جاتا ہے۔اس طرح انہوں نے جس میں جوائس کی طرح وقت اور زمانے کے حدود کو توڑ کر انسانی زندگی کے المیے اور کائناتی اصول کو اپنی تخلیقات میں سمیٹ لیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے ورجینیا وولف سے متاثر ہوکر'' آگ کا دریا'' ناول لکھا۔زندگی بقول ورجینا وولف روشنی کا ایک ایسا ہالا ہے۔ایک ایسا نیم شفاف ملفوف ہے، جو شعور کے آغاز سے انجام پر ہم پر محیط رہتا ہے۔اس لئے ان کا خیال ہے کہ اس تغیر پذیر انجان روح کی، خواب گوں فضا کو، خواہ وہ کتنی ہی نازک اور تہدار ہو ناول میں اس طرح پیش کرنا کہ اجنبی اور خارجی عناصر کم سے کم راہ پائیں۔ناول نگار کا حقیقی منصب ہے۔

اس زندگی کو صرف ''شعور کی رو'' اور'' آزاد تلازمہ خیال'' کے ذریعے ہی گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر نے بھی ورجینیا وولف سے متاثر ہوکر وقت کے تسلسل میں سماجی حقیقتوں اور زندگی کے مختلف قدروں وتصورات کو اپنے ناولوں میں ''شعور کی رو'' اور'' آزاد تلازمہ خیال'' کے ذریعے پیش کیا ہے۔انہوں نے آگ کا دریا میں ہندوستان کی ڈھائی ہزار سال پرانی

تہذیب و تاریخ داستان کو خوش اسلوبی سے سمیٹ کر ناول کی ہیئت دی ہے۔جس کا کردار گوتم نیلمبر جیمس جوائس کی یولیسس کی طرح اپنی اندرونی دنیا کا سیاح ہے۔لیکن یہ ضرور ہے کہ ان کے یہاں ورجینیا وولف کی طرح عام موضوع کے اعتبار سے پلاٹ نہیں ملتا ہے۔لیکن اس کی جگہ زندگی کے واقعات اور پیش آنے والے مختلف حادثے ہوتے ہیں اور ان کے کردار ''شعور کی رو'' یا آزاد تلازمہ خیال'' کے ذریعے ان کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔لیکن یہ ضرور ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ سارے کردار ایک مقام پر آکر جامد ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے سوچنے کا انداز ایک جیسا ہوتا ہے لیکن ورجینیا وولف کے یہاں اس یکسانیت کا احساس قطعی نہیں ہوتا ہے۔چنانچہ قرۃ العین حیدر کا یہ ناول زمان و مکاں ،فکر و شعور ،تہذیبی نیرنگی اور تحلیل نفسی کے اعتبار سے مغربی ناولوں کے کینوس کی نشاندہی کرتا ہے۔دوسری طرف قرۃ العین حیدر مغرب کے فلسفہ وجودیت سے بھی متاثر تھیں۔

(٦)ٹیڑھی لکیر

عصمت چغتائی ترقی پسند نظریہ ادب کے زیر اثر روسی وفرانسیسی حقیقت نگاری سے براہ راست و بالواسطہ طور پر متاثر تھیں۔انہوں نے اپنی تخلیقوں میں خارجی زندگی کی عکاسی مارکسی خیالات سے اور داخلی زندگی کی تشریح فرائڈ کے جدید نفسیاتی علم و تحلیل نفسی کے ذریعہ کی ہے۔

عصمت چغتائی نے ایک چونکا دینے والی بصیرت، جرأت اور بیباکی سے مسلم متوسط گھرانوں کی پردہ نشین لڑکیوں کی نفسیاتی الجھنوں اور ان سے پیدا ہونیوالے مسائل ،متوسط طبقے کی صعوبتوں اور آلودگیوں ،دولت کی غلط تقسیم اور اس کے مضر اثرات ،امارت و غربت کے درمیان حائل دیوار، ناکردہ گناہوں کی سماجی سزائیں اور معاشرے کے موجود جنسی کجرویوں کا اپنا موضوع بنایا ہے۔

عصمت چغتائی نے اپنے ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں زندگی کی سیدھی سادی سچائیوں اور حقیقتوں کو پیش کیا ہے۔عصمت چغتائی کے لفظوں میں لکھنے کے لئے میں نے دنیا کی عظیم ترین کتاب یعنی زندگی کو پڑھا ہے اور اسے بے انتہا دلچسپ و موثر پایا ہے'' (۳۵) لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ فرائڈ ،جیمس جوائس، مارسل پراؤست اور ڈی • ایچ • لارنس سے متاثر نظر آتی ہیں۔وہ ایک روسی خاتون کے نام

اپنے ایک خط میں تحریر کرتی ہیں۔

''ٹیڑھی لکیر'' میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی ہے۔اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندان ہیں۔میں نے سائیکولوجی پر بہت سے کتابیں پڑھی ہیں ان سے میں نے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت مدد ضرور لی۔مگر فرائڈ کے اصول کا بالکل الٹ لکھا ہے فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا فعل جنسی تحریک سے ہوتا ہے مگر میں نے یہ ظاہر کیا ہے کہ جنس اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ ہوتا ہے(۳۶)

فرد کی ذات ایک کائنات ہے اور انسان کی سیرت جامد نہیں بلکہ تغیر پذیر متحرک اور سیاسی وجود ہے عصمت چغتائی نے جماعت و فرد کے رشتے و نفسیاتی عمل سے یہ ثابت کیا ہے کہ ماحول کسی فرد کی زندگی میں نفسیاتی انقلاب پیدا کر دیتا ہے۔عصمت چغتائی کے ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں فرائڈ کے نظریات کی روشنی میں متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والی ''شمن'' کے جذباتی و نفسیاتی الجھنوں کا تجزیہ کیا اور یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ والدین کی تربیت، محبت کی محرومیاں، جنسی واقعات وغیرہ بچوں کے ذہن میں محفوظ ہو کر اس میں احساس کمتری پیدا کر دیتے ہیں۔یہ سارے واردات آگے چل کر کسی نہ کسی طرح ان کی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔عصمت چغتائی نے فرائڈ کے نظریات کی ترجمانی کرتے ہوئے ''شمن'' کے کردار کی تخلیق کی ہے۔''شمن'' کا جذباتی اور ذہنی سفر متوسط طبقہ کی گھناؤنی اور گھریلو فضا اور دشوار گزار سماجی راہوں کو طے کرتا ہوا معاشرے کی پوشیدہ برائیوں کو ظاہر کرتا ہے۔عصمت چغتائی ان برائیوں کی طرف بلیغ اور معنی خیز اشارے کرتے ہوئے ایک صحت مند زندگی کے تصور کو پیش کرتی ہیں۔ناول میں ماضی اور حال، فرد اور سماج، خواب اور حقیقت، تخریب اور تعمیر کی کشکش ہوتی ہے۔جس سے سماج کی کریہہ تصویر منظر عام پر آجاتی ہے اس لئے وہ خود کہتی ہیں کہ............

''یہ ضروری نہیں کہ فضول گندگی کو بھی دکھایا جائے اور بے کار سڑکوں پر ننگے گھومنے لگیں۔لیکن اگر غسل آفتاب کے لئے کسی ضروری جسم کو کھولنے کا موقع آئے تو اس میں کیا شرم؟ اگر بٹن کھولنے سے زخم خشک ہو جاتے ہیں تو اسے عریانی نہیں کہتے ہیں''(۳۷)

لیکن عصمت چغتائی کے ناول میں ایک توازن ملتا ہے جو صحت مند اخلاق کے لئے ضروری

ہے کیونکہ اس دور میں مغربی فنکاروں کے مطالعہ کے بعد ہر قسم کے تجربات کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش کی گئی تھی اس وجہ سے جہاں ہیئت میں تبدیلی آئی وہاں مواد میں بھی تبدیلی آئی اور اب جنسی احساسات اور جذبات کو کھل کر بیان کیا جانے لگا۔ پرل از بک کا کہنا ہے کہ ''انسان کے کردار کا حقیقی قدوقامت اس کے لاشعور میں پوشیدہ ہوتا ہے اور یہ شعور ذہن کا وہ عمیق ترین حصہ ہے جس میں جنسی خواہشات اور انسانی جبلتیں چھپی رہتی ہیں اور جس میں جنسی توانائی کا پورا ذخیرہ محفوظ رہتا ہے (۳۸) عصمت جنس کو پیش کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود فحاشی کے دائرے میں نہیں پہنچتی ہیں کیونکہ فنکار کا مقصد ایک صحت مند اخلاقی معاشرے کی تخلیق کرنا ہوتا ہے۔

عصمت چغتائی روسی حقیقت نگاری اور مارکسی نظریات سے متاثر تھیں اس لئے ان کے فن کا ایک اہم پہلو سماجی اور معاشی حقیقت نگاری ہے۔ حیدرآباد میں ایک جلسے میں تقریر کرتے ہوئے عصمت چغتائی معاشی اور سماجی الجھنوں کی جانب بلیغ اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں......

''میں نے اپنی ہیروئن کو بتایا تھا کہ اصل ''دشمن'' اس کی بوڑھی دادی اور نانی ہیں۔ جو اسے ہیرو کا انتخاب کرنے کا حق نہیں دیتی ہیں ۔اب دس برس بعد دیکھتی ہوں تو معلوم ہوتا ہے کہ میری ہیروئن کو تو ہیرو مل گیا لیکن اس کے مسائل حل نہیں ہوئے۔ وہ اب بھی پریشان ہے آخر اس کا سبب کیا ہے؟ بات یہ ہے کہ ہیرو تو مل گیا اور دس برس میں آٹھ بچے بھی پیدا ہو گئے لیکن ہیرو کو نوکری نہیں ملی'' (۳۹)

فرسیر کا کہنا ہے کہ حقیقت نگار ادیب سچائی کا مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ خارجی حقائق کو بھی پیش کرتا ہے اور داخلی حقائق کو بھی وہ عینی یا تصوری ادیب کی طرح زندگی کو خوامخواہ خوشگوار بنا کر پیش نہیں کرتا ہے (۴۰) چنانچہ عصمت چغتائی نے بھی شمن کی تصویر کے ذریعے ملک کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی پس منظر کو پیش کیا ہے۔ اخبار کی سرخی، جرمن نے روسی پر حملہ بول دیا، پڑھ کر شمن کی جو ذہنی حالت ہوتی ہے اس کی پیش کش میں انہوں نے حد درجہ فن کارانہ سلیقے سے کام لیکر بین الاقوامی سیاست کے تعلق سے شمن کے خیالات کو ہی نہیں بلکہ اس کی داخلی کیفیات کو بھی اجاگر کیا ہے۔ جو اس وقت اس کے اندر ہلچل مچائے ہوئے تھیں۔ خارجی حالات کو یوں داخلی زندگی کے آئینہ میں منعکس کر دکھانا عصمت کی نفسیاتی بصارت وبصیرت اور ان کی فنکارانہ قدرت کی دلیل ہے (۴۱)

عصمت چغتائی نے جیمس جوائس کی Portrait of the Artists کی طرح اپنی

زندگی پر استوار خودنوشتہ سوانح ناول ٹیڑھی لکیر لکھا، اس ناول میں جس طرح جوائس نے بھیس بدل کر اپنے بچپن اور جوانی کے ارتقا کو پیش کیا ہے اسی طرح شمن کے کردار کا ٹیڑھا پن اور زندگی کے مختلف واقعات و تاثرات عصمت کی زندگی سے ماخوذ ہیں۔ اس لئے والٹیر ایلن کے مطابق ہر اچھا ناول آپ بیتانہ ہوتا ہے اور اس کے کردار جن کو ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے عام زندگی سے لئے ہیں وہ اس کے کردار ہی کے پہلو ہوتے ہیں (۴۲) ڈیوڈ ڈیچس ، جیمس جوائس کے ناول Potrait of Artists کے متعلق لکھتا ہے کہ وہ بیک وقت آپ بیتی بھی ہے اور ناول بھی ہے (۴۳) کیونکہ اس میں ناول کی طرح وحدت'' ربط، تعین آفرینی و جمالیاتی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ یہ ناول بحیثیت آپ بیتی غیر معمولی سچائیوں کا حامل اور زندگی کے حقائق پر مبنی ہے اس میں واقعات کا انتخاب اور انکی ترتیب بے حد فنکارانہ انداز میں کی گئی ہے۔ چنانچہ ''ٹیڑھی لکیر'' میں عصمت چغتائی نے اپنے ٹیڑھے میڑھے کردار کو خارجی انداز میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

عصمت چغتائی کا قلم اپنے موضوعات پر لکھتے وقت بھٹکتا نہیں ہے بلکہ وہ سچی بے باک اور بے لاگ حقیقت نگاری کرتی ہیں۔ انہیں اخلاقی، تعلیمی، مذہبی، ادبی غرض ہر قسم کے ڈھونگ سے نفرت ہے اور اس نفرت کو وہ لطیف طنز کے ذریعے اس طرح نوک قلم کرتی ہیں کہ پڑھنے والا دیر تک درد کی شدت محسوس کرتا ہے۔

عصمت چغتائی کے ناولوں کا انداز بیاں دلکش ہے اور اسلوب میں گھریلو عورتوں کی زبان کی روانی ہے۔ عصمت چغتائی نے جارج ایلیٹ کی طرح نسوانی انداز میں لکھا ہے جارج ایلیٹ The mills on the floss میں عام رسوم ورواج کے دلچسپ حالات کو اس طرح پیش کیا ہے جیسے کوئی عورت اپنے جذبات وخیالات کا اظہار کر رہی ہو، اسی طرح ان کی طرز تحریر اور انداز بیان میں عورتوں کے جذبات کی حقیقت عکاسی ملتی ہے۔ اسی لئے کشن پرساد کول لکھتے ہیں:.......

''عصمت چغتائی اس قبیل کی ممتاز فنکار ہیں اور اپنی جنس کے اعتبار سے کم وبیش انہیں وہی مرتبہ حاصل ہے جو ایک زمانہ میں انگریزی کے ادب میں جارج ایلیٹ کو نصیب ہوا جس نے وکٹوریائی تصنع اور جھوٹی وضع داریوں کو بالائے طاق رکھ کر ایک مصنفہ کی حیثیت سے وہ باتیں کہہ ڈالیں جو کہنی چاہئے تھیں اور جو صرف ایک عورت فنکار ہی موثر طور پر کہہ سکتی تھی'' (۴۴)

(۷)اداس نسلیں

اداس نسلیں عبداللہ حسین کا ایک ضخیم ناول ہے۔جس کا موضوع تقسیم ہند کا المیہ ہے۔اس میں پہلی جنگ عظیم سے قیام پاکستان کے زمانے تک کی سیاسی جدوجہد اور مشرقی پنجاب کی دیہی زندگی پراس کے اثرات کی نشاندہی کافی وسیع پیمانے پر کی گئی ہے۔

وہ ادبی تحریک جو حقیقت نگاری کے نام سے موسوم ہے اردو فکشن میں مغربی ادب سے آئی۔دیگر ادبی تحریکات کی طرح حقیقت نگاری کا آغاز بھی فرانس میں ہوا۔اوراس سلسلے میں اولیت کا سہرا شان فلیوری کے سر ہے لیکن صحیح معنوں میں ادبی اور تنقیدی اصطلاح کے طور پر اس کو رائج کرنے اور مقبول بنانے میں فلا بیر اور اس کے حلقہ احباب کا بڑا ہاتھ۔فلا بیر اسکول نے فرانس میں جس نوع کی حقیقت نگاری کو فروغ دیا اس میں فکشن نگار کے تبصروں کے لئے کوئی گنجائش نہیں تھی۔فلا بیر کے حلقہ احباب میں ترگنیف بھی شامل تھا۔مگر اس کی حقیقت پسندی دبستان فلا بیر سے اپنی ایک مخصوص صنف کی بنا پر ممتاز ہے۔Victor Terras کے ایک مضمون میں امتیازی خصوصیت کو رحم دلی اور دردمندی (Compassion) سے تعبیر کیا ہے۔لکھتا ہے:-

French critics credit turgenev's realism with a quality of compassion which French realism is said to be lacking. "The observations of our realist writers" Says earnest Dupuy, are cold and systematic, those of the Russians and particularly of Targenev are always natural and in most instances impassioned(۴۵)

چخوف فکشن کی تکنیک کے معاملے میں معروضیت کا حامی تھا۔اس کے تصور معروضیت کے حوالے سے بیشتر نقاد اس غلط فہمی کا شکار رہے ہیں کہ چیخوف کا فکشن اس معنی میں معروضی ہے کہ وہ جمالیاتی اقدار کے سوا اخلاقی اقدار یا دوسری قدروں کی پاسداری نہیں کرتا۔

اردو ناول کو آگے بڑھانے میں حقیقت نگاری کی تحریک نے جو کردار ادا کیا وہ بیمثال ہے۔اس سلسلے میں ترجموں کے ذریعے اور براہ راست بھی جن مغربی مصنفوں کو بطور خاص پڑھا گیا

ان میں ترگنیف تاستائی، چیخوف وموپاساں دوستو، گورکی، ہنری جیمس کے نام اہم ہیں۔فلابیر کے متعلق عزیز احمد لکھتے ہیں۔''فلابیر کی مادام بواری کا ترجمہ ہندوستان کے کالجوں میں کافی مقبول ہے۔یہ ناول جس میں مصنف نے بلا رورعایت عشقیہ زندگی کی تصویر کھینچی ہے، حقیقت نگاری کا شاہکار ہے۔(۴۶)

سب سے پہلے پریم چند نے اردو فکشن کو حقیقت نگاری سے تعارف کرایا۔پروفیسر قمر رئیس کی تحقیق کے مطابق ''بے غرض محسن'' پریم چند کا پہلا حقیقت پسند افسانہ ہے(۴۷)

پریم چند کے بعد کے بعد ترقی پسند تحریک کی کوششوں سے حقیقت پسندی اردو فکشن کی توانا ترین روایت قرار پائی اور کرشن چند، منٹو، بیدی، عصمت چغتائی، عزیز احمد، غلام عباس اور عبداللہ حسین جیسے ادیبوں کے سہارے مختلف سمتوں سے سفر کرتی ہوئی آگے بڑھتی رہی کہ ۱۹۶۰ء کے آس پاس انتظار حسین، انور سجاد، بلراج مین را اور سریندر پرکاش جیسے جدید ادیبوں نے حقیقت نگاری کے مروجہ تصور کی تنگ دامانی کو محسوس کر کے مخالف حقیقت پسندانہ رہا۔مگر ۸۰ء کے آس پاس ان لوگوں کو اپنے مخالف حقیقت پسندانہ رویئے میں غلو کا احساس ہوا۔چنانچہ انتظار حسین اور آصف فرخی کی ایک گفتگو کا یہ اقتباس دیکھئے:۔

''آصف فرخی: یہ جس قسم کی کہانی کا آپ نے ذکر کیا کہ آج کل لکھی جا رہی ہے اور تحریری ہو کر رہ گئی ہے، تو یہ بڑی حد تک آج کے سماجی حقیقت پسندی والے ان انسانوں کے خلاف ردعمل کا نتیجہ ہے جن کے خلاف آپ نے بھی علم بغاوت بلند کیا تھا۔تو اردو افسانہ آجکل جس نہج پر چل رہا ہے۔اس روش پر اس کو چلانے والوں میں آپ بھی تو شامل ہیں۔تو پھر آپ آج کے افسانے سے ناخوش کیوں ہیں؟

انتظار حسین:۔اب یہ مجھے پتہ نہیں کہ اسکی ابتداء کرنے والا کون ہے؟ میری کوئی کہانی ہے ، یا کوئی اور ہے نہ، مجھے اس سلسلے میں کسی کوئی غلط فہمی یا خوش فہمی کا شکار ہونا چاہئے۔یہ نقادوں کا کام ہے یا محققوں کا کہ سراغ لگائیں کہ یہ کہاں سے رجحان شروع ہوتا ہے اور جو لکھنے والے اس وہم میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ ہم-Trend Setler اور کسی رجحان کے بانی ہیں تو میرے خیال میں کچھ غلط طریقہ ہوتا ہے سوچنے کا بہرحال ایک بات میں یہ کہتا ہوں کہ حقیقت نگاری کا ردعمل تو یہ ضرور

ہے،اور جس وقت یہ شرع ہوا تو حقیقت نگاری کا جو اسلوب ہے وہ نظر آتا تھا کہ یہ اب اپنے بہت سے امکانات بروئے کار لا چکا ہے،اور اس وقت کوئی نئی راہ سجھائی نہیں دے رہی تھی اس فیلڈ میں تو ردعمل کے طور پر بھی آیا ہوگا،اس کے کچھ خارجی محرک بھی ہوں گے کیونکہ ایک وجہ تو نہیں ہوتی ہے جب کوئی نیا رجحان آتا ہے، بہت سی وجوہات ہوتی ہیں۔اس کے سارے عمل میں ایک نئی چیز جنم لیتی ہے،لیکن جب میں نے اس قسم کی کہانیاں لکھنی شروع کیں اور مجھے یہ احساس ہوا کہ میرا اسلوب بدل گیا ہے تو مجھے ساتھ ساتھ یہ بھی احساس تھا کہ یہ حقیقت نگاری کا جو اسلوب ہے، یہ بہرحال اسلوب ہے اور اسے بالکل مسترد نہیں کیا جا سکتا۔تو آپ میری ان کہانیوں میں بھی دیکھیں گے کہ ایک تجریدیت بھی ہے علامت بھی ہے،لیکن میں یہ کوشش کرتا ہوں کہ یہ حقیقی زندگی کی سطح جو ہے، وہ کہیں کہیں رہنی چاہئے ،اور اب بہت کہانیاں لکھنے کے بعد اب میرا خیال ہے، کہ یہ جو سطح ہے اس کا سرا پکڑے رہنا چاہئے۔اور اسے ہمیں چھونا ہی نہیں ہے یہ غلط ہے۔ یہ سوچنے کا طریقہ غلط طریقہ ہے اور اس سطح کو کہانی سے غائب کیا گیا،تو کہانی نہیں رہے گی تو مجھے آپ کم از کم جہاں تک سوچنے کا معاملہ ہے ان کہانیکاروں سے الگ سمجھئے‘‘ (۴۸)

اسی طرح آگے چل کر حقیقت پسندی کے بارے میں ایسا ہی کچھ رویہ انور سجاد کا بھی نظر آتا ہے۔ لکھتے ہیں:

نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے اسالیب ہر دور میں سامنے کی بدلی ہوئی صورتحال کو ادب میں جگہ دیتے ہیں۔اس طرح سے ایک زمانے کا نیچرل ازم حقیقت پسندی کے ادب سے مختلف ہوتا ہے وجہ اس کی یہ ہے کہ مخصوص خارج میں جو تغیرات واقع ہوتے ہیں،ادب کے یہ اسالیب اپنی گرفت میں لاتے ہیں گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں شاہراہوں کی زندگی کے نمایاں فرق کو سب سے پہلے یہی اسالیب ادب میں واضح کرتے ہیں۔اس لئے ان کی ہر دور میں ضرورت رہتی ہے، یہ بات بہرحال پیش نظر رہنی چاہئے کہ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں شاہراہوں کی زندگی کے ظاہری اور صحیح فرق کے ساتھ ساتھ ایک سطح وہ بھی ہے جہاں زندگی کے اندرونی معنی کا اختلاف واضح ہوتا ہے۔اس فرق کو پوری طرح قابو میں لانے کے لئے تو شعر ہی کی ساخت کام آتی ہے۔ ہمارے زمانے میں تنقید کی افراتفری کا کمال یہ ہے کہ ہم اس جہت کو سمجھنے والے شعر اور افسانے پر بھی

علامت کا لیبل لگاتے ہیں کبھی سرئیلزم کا کبھی ماورائیت کا پر یہ نہیں جانتے کہ یہ ننانوے نام ایک ہی چیز کے ہیں، ایک ہی چیز کو ظاہر کرتے ہیں۔ داخل اور خارج کے تغیرات جب تک رونما ہوتے رہیں گے، نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے اسالیب کے ساتھ ساتھ شعری اسلوب بھی مستعمل رہے گا درحقیقت یہ اسالیب ایک دوسرے کے مدومعاون ثابت ہوتے ہیں۔ انہیں کلی طور پر علیحدگی میں نہیں دیکھنا چاہئے۔(۴۹)

عبداللہ حسین نے اپنے ناول ''اداس نسلیں'' میں حقیقت نگاری کے اس مغربی فن کو اردو ناول میں بڑے ہی کامیاب ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ اس ناول میں نہ صرف تاریخ کے مختلف ادوار کو تہہ بہ تہہ کھولا گیا ہے بلکہ یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ ہر لحظہ بدلتی ہوئی زندگی، شہروں اور دیہاتوں پر ان کے مخصوص کردار اور شخصیت کے مطابق اپنے نقوش مرتسم کرتی ہے، یہاں زندگی تین ادوار پر مشتمل ہے۔ اول برطانوی سامراج کا دور، دوسرے جدو جہد آزادی کا زمانہ اور تیسرے تقسیم ہند کے فوراً بعد کا دور۔

''اداس نسلیں'' میں پنجاب کے کسانوں کی زندگی، جاگیرداروں کے مظالم واستحصال پسندی، کارخانوں میں خون پسینہ ایک کرنے والے مزدوروں کے صنعتی نظام کے زیر سایہ چلنے والی محرومیاں اور نا آسودگیاں، شہر میں بسنے والے اعلیٰ طبقے کے مزاج وفکر اور دوسری جنگ عظیم میں جبریہ بھرتی کر کے محاذ پر دھکیلے گئے ہندوستان کسانوں کی اجنبی دیاروں میں بے نام ونشان جدوجہد وغیرہ سبھی کچھ موجود ہیں۔ اس ناول میں بہت بڑے کینوس پر گاؤں کے باشندوں کے روزمرہ کے دکھ درد، جان توڑ محنت اور فطرت وسماج کی اندھی قوتوں کے سامنے سینہ سپر رہنے کی قوت کو پیش کیا گیا ہے۔

نعیم اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو روشن پور کے ایک خوش حال کسان کا بیٹا ہے۔ جنگ عظیم میں وکٹوریا کراس کرنے اور علاقے کے جاگیردار روشن آغا کی بیٹی عذرا سے شادی کرنے کی بنا پر نعیم کو گاؤں اور گھر میں ایک طرح کے احترام اور عظمت کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے۔ جنگ کے بعد وہ آزادی کی جدوجہد میں پہلے دہشت پسندوں کے ساتھ اور پھر کانگریس کی پرامن جدوجہد میں شریک ہو کر حصہ لیتا ہے اس کا سوتیلا بھائی علی اور اس کی بیوی عائشہ ناخواندہ وناتراشیدہ ہیں۔ نعیم کی سختی کی بنا پر علی گاؤں چھوڑ کر شہر میں مل مزدور بننے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

تقسیم سے قبل پنجاب کے طول وعرض میں فسادات شروع ہونے پر روشن پیلیس کے مکینوں اور نعیم وعلی اور عائشہ وغیرہ کو ترک وطن کر کے پاکستان کی طرف ہجرت کرنی پڑی ہے۔ روشن آغا اور ان کے متعلقین ہوائی جہاز کے ذریعے لاہور پہنچ جاتے ہیں۔لیکن وطن نہ چھوڑنے کے ابتدائی فیصلے کی بنا پر نعیم ان افراد کے جانے کے بعد ایک قافلے میں شامل ہوکر پاکستان پہنچنے کی کوشش کرتا ہے اب چونکہ وہ بڑھاپے کی طرف مائل ہے اور زندگی کی آسائشوں کا عادی ہو چکا ہے۔ اس لئے وہ ہجرت کے مصائب وصدمے کو نہیں جھیل پاتا اور راہ میں ہی مارا جاتا ہے۔اس کا بھائی علی جو اس کی بہ نسبت زیادہ صحتمند، جفاکش اور نوجوان ہے کسی نہ کسی طرح لاہور پہنچ جاتا ہے۔

اس مہاجر قافلے کا ذکر ناول میں تقریباً سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اور ان صفحات میں اس قافلے پر گزرنے والی مختلف ذہنی ونفسیاتی کیفیتوں راستے میں پیش آنے والی مصیبتوں اور جان ومال کے نقصان کو عبداللہ حسین نے اس قدر مہارت اور نفسیاتی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ تمام اردو ادب میں ہجرت کرنے والے قافلوں کی اتنی حقیقی تصویر کہیں اور نہیں ملتی ہے۔

جب فسادات شروع ہوتے ہیں تو روشن آغا کے بچے پاکستان نکل جانے کا فیصلہ کر لیتے ہیں لیکن روشن آغا اپنی آبائی کوٹھی اور زمینوں کو چھوڑنے پر راضی نہیں ہوتے ہیں تاہم جب انکی کوٹھی کو بھی نذر آتش کر دیا جاتا ہے تو وہ ترک وطن پر مجبور ہو جاتے ہیں اور اس بے سروسامانی کے عالم میں یکا یک ان پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ تاریخ کے فیصلوں کے آگے جاگیروں اور رتبوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے اور یہ کہ انکے اور انکے ملازم حسین کے درمیان کوئی زیادہ فرق نہیں ہے۔

دہلی سے نعیم جس قافلے میں شریک ہوا وہ قافلہ دن بدن بڑھتا جا رہا تھا۔اس قافلے کے جھکے ماندے بے گھر اور دہشت زدہ لوگوں کے درمیان افواہیں گھڑنے اور پھیلنے کی رفتار اس قدر تیز تھی کہ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ ان خالی الذہن مسافروں کو جان بوجھ کر افواہیں پھیلانے کے سوا کوئی کام نہ تھا۔ ایسا نہ تھا کہ ان کے درمیان کوئی افواہ ساز گروہ یا خاندان موجود تھا بلکہ ایسا ہوتا کہ بات چیت کے دوران کسی کے منھ سے نکلا ہوا کوئی لفظ کسی دوسرے کے سر پر سارے راستے کی تھکن، بھوک پیاس اور دہشت بن کر سوار ہو جاتا اور قافلے کی تمام تر بے ترتیبی کے باوجود برقی رو کی طرح آناًفاناً ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیل جاتا تھا۔ قافلے میں ایک موت بھی واقع

ہوتی ہے:-

''وہ ایک کمزور سا نوجوان تھا جو نمونیے سے مرا تھا۔اس کی بیماری کا کسی کو پتہ نہ چلا کیونکہ وہ اکیلا سفر کر رہا تھا۔صبح سویرے گاڑی کا سہارا لیکر چلنے والوں نے اسے گاڑی میں مرا ہوا پایا اور کود کر اس پر چڑھ گئے۔چند ایک تو بیٹھتے ہی اونگھنے لگے دو بیہوش ہوکر گر پڑے۔لیکن چونکہ گاڑی لاوارث تھی اس پر سوار ہونے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا چلا گیا جنہیں اندر جگہ نہ ملی وہ باہر ڈنڈوں پر بیٹھنے لگے۔نتیجتاً دونوں طرف کے بانس کے ڈنڈے بوجھ سے ٹوٹ گئے۔آخر بیل کھینچنے سے معذور ہوکر رک گئے۔اب پیچھے رہ جانے کا عام خوف ان لوگوں کے دلوں میں پیدا ہوا اور خوفناک جدوجہد کی ابتدا ہوئی۔طاقت وکمزور کی ازلی حیوانی رقابت۔اس دھکہ پیل میں گاڑی کے مالک کی لاش نیچے گر پڑی۔آخر تھوڑی دیر کے بعد جب چند زور آوروں نے گاڑی پر قبضہ کرلیا اور بیل دوبارہ چلنے لگے تو وہ اپنے پیچھے آنے والے لوگوں کی طرف متوجہ ہوئے جو بظاہر ان سے مخاطب تھے۔اس قیامت کے شور میں وہ کچھ سن تو نہ سکے۔لیکن لوگوں کے تشویش ناک اشاروں سے انہیں لاش کی غیر موجودگی کا احساس ہوگیا۔گاڑی رکی دو آدمی اتر کر گئے۔مردے کو کندھے پر اٹھا کر لائے اور گاڑی میں لاد کر روانہ ہوئے۔(۵۰)

یہ اقتباس موت اور خوف کے زیر سایہ سفر کرنے والے ان انسانوں کی خودغرضی اور چالاکی کا مظہر ہے جس کے تحت اشیا سے لگاؤ اور ان کے لالچ ایسے لمحات میں بھی ان کو حرص و ہوس کے مظاہرے سے باز نہیں رکھتا۔اسی کے ساتھ زندگی کی حفاظت خودغرضانہ جذبہ بھی کارفرما ہے کیونکہ اس کٹھن اور جان لیوا سفر میں یہ بیل گاڑی زندہ رہنے اور تھک کر مرنے سے بچانے کا ذریعہ بھی ہے۔

قافلے پر پہلے حملے اور اس کے بعد کی کیفیت کی عکاسی مصنف نے بڑی مہارت سے کی ہے:-

''قافلے کا حجم حیرت انگیز طور پر گھٹتا جا رہا تھا اس کی وجہ یہ تھی کہ جوں جوں وہ پنجاب میں اندر آتے گئے حملوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا۔پچھلے پانچ روز سے دن میں کئی کئی بار حملے ہو رہے تھے اور وہ ایک پل کے لئے بھی بے خبر ہوکر نہ چل سکتے تھے۔یہ حملے مسلح اور نیم مسلح دستوں کی طرف سے ہو رہے تھے جو کہ زیادہ تر دیہات میں سے آئے۔پہلے پہل تو قافلے والے کچھ نہ کچھ ان کا مقابلہ کرتے رہے،اب وہ اس قدر تھک چکے تھے کہ حملہ آوروں کے ہتھیاروں کے سامنے خاموشی

سے مر جانے یا بھاگنے لگتے............بعض دفعہ اگلے قافلے کے حملہ آور انہیں بغیر کچھ کہے گزر جانے دیتے۔ وہ مار مار کر اس قدر اکتا چکے ہوتے کہ محض سڑک کے کنارے بیٹھے نئے قافلے کے خاموش خوف زدہ کوچ سے ہی محظوظ ہوتے رہتے۔ کبھی کبھی وہ مردوں اور زخمیوں کو ایک جگہ اکٹھا کر کے آگ لگا دیتے اور نیا قافلہ چپ سادھے بھاگتا ہوا ان کے قریب سے گزر جاتا''۔(۵۱)

ہجرت کے اس جانکاہ سفر میں عورتوں کا استحصال اور انکے خیموں کی پامالی بھی عروج پر تھی۔ عام طور پر جوان لڑکیوں اور عورتوں کو حملہ آور اٹھا کر لے جاتے یا انکی اجتماعی بے حرمتی کر کے ان کو خودکشی کرنے یا بے یارومددگار مر جانے کے لئے جنگلوں میں چھوڑ جاتے تھے۔ جن لوگوں کے پاس کھانے کے لئے چاول یا اناج موجود تھا وہ ان اشیائے خوردنی کے بدلے اپنے ہی قافلے کی عورتوں سے لذت یاب ہوتے تھے۔ یہ سودے بازی بہت زیادہ پوشیدہ بھی نہ ہوئی تھی۔ کیونکہ حیوانی جذبے اور ان کو پالنے والے ہر حال میں زندہ رہتے ہیں کچھ لوگ بھوک یا بیماری یا سفر کی نقاہت کے باعث چلتے چلتے مر کر یا بیہوش ہو کر گر پڑے اور قافلہ ان کو نظر انداز کر کے آگے بڑھ جاتا۔

نعیم اس قافلے کی ہر موت، ہر حرکت اور ہر پڑاؤ کا چشم دید گواہ تھا کیونکہ وہ اس طویل سفر میں خود بیگانہ ہو کر نیم دیوانگی اور نیم مدہوشی کی حالت میں اس عظیم انسانی ٹریجڈی کا مشاہدہ کر رہا تھا جو ہجرت کی شکل میں انجام پا رہی تھی۔

''وہ سب کچھ دیکھتا بھالتا کھاتا اور کبھی کبھی اونگھتا ہوا چل رہا تھا اس کی صورت اپنے دوسرے ہم عصروں سے قطعی مختلف نہ تھی سب کی داڑھیاں اور چہرے غلیظ، لباس پھٹے ہوئے اور پاؤں سوجے ہوئے تھے، سب ننگے پاؤں تھے کہ سارے جوتے تنگ ہو چکے تھے۔ سب کی نظریں گونگی اور آوارہ تھیں اور ان سے طویل بے منزل مسافروں کی تکلیف ٹپکتی تھی، سب کے نزدیک اہم ترین کام چلتے جانا اور اکٹھے رہنا تھا اور وہ ان سب میں گھلا ملا ہوا، کھویا ہوا، محض ایک اور گمنام، بے حیثیت ساز تھا۔ اس کے سامنے وقفے وقفے پر حملے ہو رہے تھے، لوگ مر رہے تھے، جو مارے جانے سے بچ رہے تھے وہ تھک کر گر رہے تھے، سامان کو آگ لگائی جا رہی تھی اور لوگ خوراک کے لئے ایک دوسرے سے لڑ رہے تھے۔

سڑک پر اور سڑک کے کنارے لاشوں کا طویل سلسلہ تھا۔ کوئی پلیا کے پتھر کے سہارے بیٹھتا

اور کوئی درخت کے ساتھ کھڑا کھڑا مر گیا تھا۔عورتوں کے ننگے مردہ جسم بے شرمی سے پھیلے ہوئے تھے اور جنگلی جانور اور پرندے ان پر پل رہے تھے۔جو زندہ تھے وہ مستقل چل رہے تھے اور میاں بیوی ،بہن بھائی اور ماں بچے کے رشتے ختم ہو رہے تھے اور وہ سب کچھ ہو رہا تھا جو دنیا کی تاریخ میں ایسے قافلوں کے ساتھ ہوتا آیا ہے'' (۵۲)

ہمراہیوں کا قتل عام اور حملہ آوروں کی بربریت دیکھ کر نعیم ایک عجیب طرح کی دیوانگی کا شکار ہو جاتا ہے۔حملوں کے دوران اس کا بھائی علی اور دوسرے ساتھی اس کو بچاتے رہتے ہیں لیکن بالآخر وہ حملہ آوروں کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔اس کی موت سے قافلہ پر کوئی اثر نہیں پڑتا ہے۔کیونکہ قافلے والوں کو اپنی جان بچانے کی تگ و دو کے علاوہ اتنی فرصت نہیں ہے کہ وہ کسی عزیز یا دوست کے لئے افسوس ظاہر کر سکیں۔نعیم کے خاتمے کے بعد بچے کھچے افراد کا یہ تھکا ماندہ قافلہ لاہور کے اسٹیشن پر پہنچ جاتا ہے۔یہاں پر ہندوستان سے آئے ہوئے مہاجروں کی گاڑیاں پہنچتی ہیں اور ہندو سکھ شرنارتھیوں کو لیکر دہلی کے لئے روانہ ہوتی ہیں۔لاہور پہنچتے ہی مسلم مہاجرین کو جان کا تحفظ حاصل ہو جاتا ہے۔خود محفوظ ہوتے ہی یہ مہاجرین غیر مسلموں سے اپنی اپنی ہزیمتوں کا بدلہ لینا شروع کر دیتے ہیں اور اسٹیشن پر ہی مسلموں کے ہاتھوں غیر مسلموں کا قتل عام شروع ہو جاتا ہے۔

یہ وہ دور تھا جب انسانیت کے ایک ہی قبیلے سے تعلق رکھنے والے دو طبقے ایک دوسرے کو قتل کر رہے تھے، بے سروسامان اور بے گھر کر رہے تھے اور بے عزت و بے عصمت کر رہے تھے کیونکہ اس انسانی آبادی پر وہ وقت آیا تھا کہ چہرہ اور عقیدوں کا فرق مٹ چکا تھا۔یہ بدنصیب انسان جو بیک وقت ظالم بھی تھا اور مظلوم بھی ،اپنی رحم دلی ،انسانیت اور رواداری کھو چکے تھے اور زندگی کے اس موڑ پر وحشی درندوں اور چوپایوں سے بھی بدتر زندگی بسر کر رہے تھے۔

اس ناول میں مرکزی مقام ،ان ذہنی اور نفسی کیفیات کو حاصل ہے جن سے نعیم پے در پے گزرتا ہے۔اس لئے اس میں ماضی یعنی یادآوری کے عنصر کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔نعیم جگہ جگہ ایسے مرحلوں سے گزرتا ہے جب ماضی کی یادیں اس کے قدم روک لیتی ہیں اور وہ بار بار ماضی کے پردوں کو اٹھا کر دیکھتا ہے۔اس کے دھندلکوں میں اسے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو کبھی جیتی جاگتی حقیقت تھے مگر اب گرد آلود ہو گئے ہیں۔یہ عنصر ہمیں ناول کے تخیلی ڈھانچے سے رابطہ قائم کرنے کا

موقع فراہم کرتا ہے مثلاً نعیم کی ملاقات جب مہندر سے ہوتی ہے تو دونوں بیتے دنوں کی یاد اس طرح تازہ کرتے ہیں:-

گاؤں کی باتیں ختم ہوگئیں تو وہ خاموش ہو گئے، قبرستان میں تاریکی تھی اور سکون، وہ دونوں چپ چاپ تھے، ہاتھ پیچھے باندھے، سر جھکائے سیدھے تاریک راستوں پر آتے اور جاتے رہے۔ کبھی کبھی چند خشک پتے اور پھول ہوا کے زور سے ٹوٹ کر اینٹوں پر آ گرتے اور ان کی پاؤں کے چر چرا کر ٹوٹ جاتے۔ کبھی وہ واپس آتے ہوئے پکا راستہ چھوڑ کر درختوں کے نیچے چلنے لگتے اور وہ پراسرار آواز بڑھ جاتی۔ سیاہ تنوں کے سامنے سے گزرتے ہوئے خوبانی کی جھکی ہوئی شاخیں ان کے چہروں سے ٹکرائیں اور سفید ہلکے پھول آدھی رات کی برف کی طرح اندھیرے میں آہستگی سے ان کے بالوں اور آنکھوں پر گرتے۔ اندھیرے سایہ دار راستوں قبروں کے درمیان چپ چاپ چلتے ہوئے وہ پرانے زمانے کے دو بھوت معلوم ہو رہے تھے۔ (۵۳)

ماضی کے عمل سے صرف نعیم ہی نہیں عذرا شیلا اور دوسرے کردار بھی گزرتے ہیں کیونکہ ماضی ہی وہ عنصر ہے جس کے ذریعہ وہ خوابوں کو زندہ رکھ کر انہیں حال اور مستقبل سے جوڑتے ہیں۔ عبداللہ حسین کا یہ کمال ہے کہ انہوں نے ماضی کے شب و روز کا جائزہ لیتے ہوئے ذہن کی سطح پر ابھرنے والے بے چین و مضطرب نقوش کو مشخص کر دیا ہے۔

عبداللہ حسین کے بیانیہ کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ تجربات کے ابلاغ و ترسیل میں لمسیاتی محاکات سے بہت کام لیتے ہیں اور انہیں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ تجربہ اپنی منفرد شکل میں سامنے آ جاتا ہے۔ مثلاً مرد و عورت کے درمیان تعلق پر بھی وہ تلذذ پر اتنا زور نہیں دیتے جتنا تجربے کی واقعیت کو ٹھوس انداز سے نمایاں کرنے پر۔ اس سلسلے میں نعیم اور شیلا کے درمیان جنسی اور حسّی سطح پر جو ربط و تعلق پیدا ہوتا ہے وہ قابل توجہ ہے۔

عبداللہ حسین تجربات کو خالص حسی طریقے سے پیش کرنے پر بدرجہ اتم قدرت رکھتے ہیں یہاں صورت حال اور نفسی کیفیات کو ایسے موثر اور متشکل انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ ہم انکی کیفیات کی توانائی صداقت اور اندرونی ارتعاش کو بخوبی محسوس کر سکتے ہیں۔ مگر جن ٹھوس محاکات سے وہ کام لیتے ہیں ان کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ وہ ہمیشہ دیہات کی زندگی کے پس منظر میں

برتتے جاتے ہیں اور انمیں ایک حرکی عنصر پایا جاتا ہے جوانہیں موثر اور جاندار بناتا ہے۔ذیل میں ایک طویل اقتباس بھی دیکھئے جس سے محاکاتی بیانیہ پر مصنف کی قدرت کا مزید اندازہ ہوگا۔

''ایک تازہ ہل چلے ہوئے کھیت کے کنارے بھاگتا ہوا وہ یکلخت رک گیا،سورج نکل رہا تھا۔اولین کرنوں کے ساتھ کبوتروں کی ایک ڈار کھیت میں آکراتری اور خوراک کی تلاش میں ادھر ادھر بکھر گئی،پھر چڑیوں کی ایک ڈار آئی اور کھیت کے دوسرے کنارے پر اتری،صبح سویرے کی آہستہ خرام تازہ ہوا اس کے چہرے سے ٹکراتی گزر رہی تھی۔سورج آہستہ آہستہ بلند ہو رہا تھا۔چند منٹوں میں مشرقی آسمان نے کئی رنگ بدلے پھر زردی مائل گلابی رنگ کی کمزور دھوپ درختوں کی چوٹیوں پر پڑی اور اڑے ہوئے پرندوں پر،پھر اس کا رنگ سفید اور سنہری ہوتا گیا اور وہ درختوں کی شاخوں پر پڑی اور بارکوں کی چھتوں اور خیموں کی چوٹیوں پر پھرتنوں اور بیدار ہوتے ہوئے انسانوں کے چہروں پر،پھر زمین کے چاک سینے پر اور پیٹ بھرے ہوئے کبوتروں پر اور دیکھتے ہی دیکھتے زمین و آسمان کا وہ گنبد نما اور اس میں محیط ہر شئے اس عظیم الشان سنہری روشنی سے بھر گئی۔حتیٰ کہ بالوں کو اڑانے والی آہستہ خرام ہوا بھی سنہری تھی اور اس میں تازہ سنہری مٹی اور سنہرے ہرے بھرے پتوں کی خوشبو تھی۔وہ کئی لمحوں تک دم بخود کھڑا چاروں طرف پھیلتے ہوئے طلسم کو دیکھتا اور محسوس کرتا رہا۔پھر وہ آہستہ آہستہ بڑھا اور کھیت کے درمیان پڑے ہوئے پتھر پر چڑھ کر کھڑا ہو گیا سورج میں نظر جما کر دیکھنے لگا اور وہ دیکھتا رہا'' (۵۴)

عبداللہ حسین کو بیانیہ پر کامل دستگاہ ہے جس کے وسیلے سے وہ کسی بھی فضا کو اسیر کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔یہ حساس بیانیہ خاص طور پر اس وقت تشکیل پاتے ہیں جب کسی مقام پر جذبات کے مد و جزر کا نقشہ کھینچنا مقصود ہوتا ہے اور اس طرح سے وہ ایک طرح کے تضاد کو بھی نمایاں کرتے ہیں اور تطہیر جذبات کا بھی کام کرتے ہیں۔

عبداللہ حسین کی نثر تیز اور کانٹے دار ہوتی ہے۔وہ بیانیہ میں صورت حال کی عکاسی اتنے بھر پور انداز میں کرتے ہیں کہ کردار کی داخلی زندگی اور منظر کی دلکشی قاری کو گرفت میں لیکر باندھے رکھتی ہے۔مکالموں میں وہ سنجیدہ فکری مباحث کے ساتھ ساتھ کرداروں کے جذبات کی خوبصورت پیش کش کرتے ہیں۔انکی رواں نثر تاریخ کے بھنور کو زمانی و مکانی خواص کے ساتھ نمایاں کرتی ہے۔

کسی کو اس ناول کی ایک بات کھٹک سکتی ہے اور وہ ہے جنس کا کھلا تذکرہ۔ اس میں جنس کی تفصیلات بھی ہیں اور کھلی کھلی باتیں یا گالیاں بھی۔ جو کہ مغربی اور بالخصوص انگریزی ناول کا اثر ہیں۔ خصوصاً انگریزی ناول نگار ڈی ایچ لارنس جنکا کہنا ہے کہ جذبات کے اظہار میں کوئی برائی نہیں ہے، اگر وہ کھلے اور راست طریقے سے پیش کئے جائیں۔ صحیح قسم کی جنسی بیداری روزمرہ کی زندگی کے لئے ضروری ہے'' (۵۵) ممکن ہے کہ حقیقت نگاری کا تقاضا پورا کرنے کی خاطر عبداللہ حسین نے یہ انداز اختیار کیا ہو۔ مگر کہیں کہیں یہ حقیقت نگاری ان سے خلاف قیاس جملے بھی لکھوا ڈالتی ہے مثلاً جوگندر سنگھ کی بیوی کا اپنی ساس سے یہ کہنا کہ:-

''اپنے بیٹوں کو کم دیا کرو، کتوں کی طرح ہر وقت پیچھے پڑے رہتے ہیں'' (۵۶)

اس طرح کے جملے اور گالیوں کا کثرت سے استعمال طبیعت کو مکدر کر دیتا ہے مگر مستحکم ماجرا اور جزئیات نگاری ناول کو ڈوبنے سے بچا لیتی ہے۔

''اداس نسلیں'' میں شہر اور گاؤں دونوں کی زندگی پیش کی گئی ہے مگر شہر کی زندگی پیش کرنے میں مصنف کو خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی اس کے مقابلے میں گاؤں زیادہ واضح ہو کر سامنے آیا ہے۔ ناول نگار نے گاؤں کی معمولی معمولی باتوں کا بھی خیال رکھا ہے۔ مثلاً گاؤں والوں کے ایک دوسرے سے تعلقات، باہمی گفتگو کا انداز کاشتکاروں کے مختلف مسائل، ہل چلانے سے لیکر لکڑی کاٹنے تک کے مشاغل اور مناظر ناول میں بہت کامیابی اور دلکشی کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ اس طرح گاؤں کس ایک ایک پہلو اجاگر ہو گیا ہے جو ناول نگار کے گہرے مشاہدے اور منظر نگاری پر دسترس کو نمایاں کرتا ہے۔ گاؤں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے انہوں نے وہی زبان استعمال کی ہے جو گاؤں میں بولی جاتی ہے اور کرداروں کے حسب حال ہے۔ بعض جگہ گالیوں تک کو روزمرہ کے محاوروں کی سی حیثیت دے دی ہے۔ ساتھ ہی گاؤں کی جنسی زندگی کو بھی حسین اور لطیف انداز میں پیش کیا گیا ہے جو مخصوص پنجابی طبقے کی سچی اور حقیقی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس کے لئے بھی سادہ، سلیس اور عام فہم زبان استعمال کی گئی ہے۔

گاؤں اور اس کے بیان کرنے پر وہ ٹامس ہارڈی سے بھی متاثر نظر آتے ہیں جن کے اکثر و بیشتر ناول میں مرکزی کردار عموماً گاؤں یا دیہی علاقوں سے متعلق ہوتے ہیں۔

(۸) شکست

کرشن چند کے ناول ''شکست'' میں روسی حقیقت پسندی اور مغربی رومانیت کا امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔ کرشن چند کی ابتدائی تخلیقوں میں جذباتی رومانوی اور رنگین تخیل کی فضا ہوتی ہے جس میں کھوکر انسان زندگی کی تلخیوں سے بے خبر ہو جاتا ہے۔ ان کے یہاں یہ رومانیت زندگی کی جامع حقیقتوں سے فرار کا نام نہیں ہے بلکہ زندگی کا ایک بنیادی جوہر ہے۔ لیکن دوسری طرف کرشن چند اشتراکیت کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔

ایف • ایل • کا کہنا ہے کہ بہترین ادب وہی ہوتا ہے جس میں رومانیت، حقیقت اور کلاسیکیت میں توازن ہو، ان کے مطابق ہومر سے لیکر شیکسپیئر تک نے اس توازن کو برقرار رکھا ہے۔ (۵۷)

کرشن چند کے یہاں یہ توازن دیکھنے کو ملتا ہے ان کی حقیقت میں رومانیت پوشیدہ ہوتی ہے اور وہ گورکی کی طرح، زندگی اور انسان سے گہری محبت کرتے ہیں۔ وہ انسان کے مستقبل کو روشن بنانے کی آرزو، دنیا کی ظلمتوں کے خلاف بغاوت، انسانوں کے روحوں کو سمجھنے کی صلاحیت، اور دنیا کے دکھ درد کو یکسر مٹادینے کی خواہش اور ایک نئی بہتر دنیا کی تلاش جاری رکھنا چاہتے ہیں۔ کرشن چند کو گورکی کی طرح اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ فن کے ذریعے معاشرے کی تنقید اس وقت اپنے مقصد میں کامیاب ہوسکتی ہے جب طریقہ کار فنکارانہ ہو۔ چنانچہ وہ رومانوی انداز اختیار کر کے زندگی کی حقیقت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ وہ فطری مناظروں کے متعلق بیان کر کے یہ سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ دراصل محنت کش انسانوں کی بدولت یہ زمین اور کائنات اتنی بامعنی اور رنگین نظر آتی ہے اس لئے ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں............

''وہ چلا جاتا ہے کہ زندگی تلخ ہے۔ سماج جابر ہے، حقیقت ایک اڑیل گینڈہ ہے۔ لیکن وہ کہنے سے یہ بھی نہیں گھبراتا کہ صبح حسین ہے، شام سہانی ہے، رات نشہ مار ہے اور برف چاند کی طرح چمکتی ہے اور پھول بوسوں کی طرح دمکتے ہیں (۵۸)

کرشن چند کا ناول ''شکست'' کشمیر کے فطری حسن کے آغوش میں جدید دور کے انتشار و بے چینی اور قدروں کی تبدیلی سے نوجوانوں کے خیالات میں جو تبدیلیاں آئی تھیں اس کو پیش کرتا ہے۔ شیام، ونتی، چھایا، موہن سنگھ اور چندرا سبکی روحیں زخم خوردہ ہیں اور ان کے معصوم خواب مہاجنی تمدن

اور توہمات کے شکنجے میں گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیتے ہیں چنانچہ کرشن چنداس ناول میں سرمایہ داری کے تحت پیدا شدہ معاشی تفریق کا امتیاز، بے جا ظلم،تشدد اونچ نیچ کا فرق اور مذہبی دباؤ کے تحت ہونے والی بے جوڑ شادیوں کے انجام کو پیش کرتے ہوئے ''ٹالسٹائے'' کے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ٹالسٹائے نے بھی مذہب کے فرسودہ ضابطوں واجارہ داری کے خلاف آواز بلند کی تھی۔کرشن چند مغرب کے رومانوی ادیبوں اور روس کے حقیقت پسند ناول نگار ٹالسٹائے کی طرح انسان دوستی کے قائل ہیں۔کرشن چند کے اس ناول میں ایک ایسا انسان ابھرتا ہے جو بیک وقت رومانوی ادیب کی طرح سماج کی فرسودہ روایات کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور دوسرے مغربی حقیقت پسند تخلیق کاروں کی طرح اپنی انفرادیت،انسان دوستی اور ہمدردانہ نقطہ نظر کی بدولت ایک بہتر تہذیبی معیار کا نمونہ پیش کرتا ہے۔اس طرح وہ ناول نگار نہیں بلکہ ایک مفکر، مصلح، آرٹسٹ بن کر زندگی کے متعلق نیا زاویہ پیش کرتے ہیں ان کی نگاہیں سماج، سیاست، تاریخ اور مذہب پر گہری ہیں۔وہ جہاں کہیں بھی تضاد دیکھتے ہیں یا ظلم کو پروان چڑھتے ہوئے محسوس کرتے ہیں تو فوراً اپنے قلم کی تلوار سے اسے ختم کر دینے کی کوشش کرتے ہیں۔کرشن چند نے ہمیشہ عوام کو اہمیت دی اس لئے ان کی تخلیق میں خلوص اور زندگی کی حقیقت قارئین کو متاثر کرتی ہے۔

انگریزی ادب کے رومانوی ناول نگار سر والٹر اسکاٹ نے اسکاٹ لینڈ کے ماضی کو افسانوی حقیقت بنا کر پیش کیا اور اپنے قوت تخیل سے جیتے جاگتے کرداروں کی تخلیق کی۔دوسری طرف ٹامس ہارڈی اپنے ناولوں میں دیہاتی زندگی کے یادگار مرقع مرتب کرتے ہیں اور ان کے کردار دیہاتی فضا،موسم اور روایتی طرز زندگی کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔کرشن چند کا ناول ''شکست'' بھی ہارڈی کے Far From the Madding crowd کی طرح کائنات کے حسن اور فطرت کے دلکش مناظر کو پیش کرتا ہے۔کرشن چند کی ہیروئن بھی ہارڈی کی اس ناول کی ہیروئن ''باتھ شیبا'' کی طرح حسین مرغ زاروں وادیوں کے پس منظر میں طربیہ زندگی کا المیہ پیش کرتی ہے۔قارئین کچھ وقفوں کے لئے ہارڈی کے کرداروں کی طرح ان حسین وادیوں،مرغ زاروں، پہاڑوں وجھیلوں کے آغوش میں اپنی کلفتوں و پریشانیوں کو بھول جاتے ہیں وہ دراصل فطرت سے بہت متاثر تھے جس کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں ......

''میرا بچپن کشمیر میں گزرا ہے اور زیادہ تر فطرت کے آغوش میں گزرا ہے اس لئے زندگی کی سب سے بڑی شخصیت جس نے مجھے متاثر کیا ہے وہ فطرت ہے۔ سردیوں میں برف کے گرنے سے، بہاروں میں پھول کھلنے تک میں نے فطرت کی گونا گوں کیفیتوں کا قریب سے مطالعہ کیا ہے۔ میری زندگی کے علاوہ میرے ادب میں جو احساس جمال کسی کا ملتا ہے اس کا بیج یہی فطرت ہے۔(۵۹)

یوف مین لکھتا ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد اخلاقی اور سماجی بندشوں کے خلاف بغاوت بنیادی طور پر رومانی احتجاج کی حیثیت رکھتی ہے اس ناول میں پہلے رومانی احتجاج ملتا ہے۔ ''شکست'' میں جب شیام پہلی بار کسانوں کو درانتی چلاتے ہوئے دیکھتا ہے تو خود بھی ان میں شامل ہو جاتا ہے اور درانتی چلانے لگتا ہے۔ یا پھر ''علی جواد'' اور شیام کے مکالمے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ جدید ذہن باغیانہ خیال رکھتا ہے۔ وہ لوگ اپنے پورے سماج اور اس کی بندشوں سے بیزار ہیں وہ لوگ ان بندشوں کو توڑ دینا چاہتے ہیں لیکن ان میں اتنی قوت پیدا نہیں ہوتی ہے کہ وہ فرسودہ نظام کو شکست دے سکیں۔ بلکہ وہ لوگ اپنی اس کوشش میں خود ہی شکست کھا جاتے ہیں۔

کرشن چندر نے اس ناول میں مغرب کے رومانوی ادیبوں کی طرح اسلوب و اظہار، تکنیک و ہیئت کے رنگا رنگ تجربے کئے ہیں۔ لیکن انداز بیان میں روسی ناولوں کے جیسے سادگی ملتی ہے حالانکہ وہ اپنے تشبیہات و استعارات، خوبصورت و دلکش انداز میں الفاظ کو پیش کر کے ایسی تصویریں بناتے ہیں جو دل و دماغ پر نقش کر جاتی ہیں۔ اس ناول کو سماجی رکاوٹیں اور فطری خواہشات کی کشمکش اور زیادہ دلکش بنا دیتی ہے۔ اس کشمکش کو وہ رومانوی ماحول میں ابھارتے ہیں۔ مگر بکھری ہوئی زندگیاں و انتشار کچھ اس طرح ابھر کر سامنے آتے ہیں کہ یہ اپنے دور کا المیہ بن جاتا ہے۔ کرشن چندر کا یہ انداز انہیں مغربی فنکاروں کے قریب تر کر دیتا ہے۔

(۹) خوشیوں کا باغ

انور سجاد کا ''خوشیوں کا باغ'' تکنیک اور شعری زبان کی بنا پر تجرباتی ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناول کرداروں کے نام و پہچان سے عاری ہے اور ساری کہانی کی تہیں ''میں'' کے ذریعے کھولی گئی ہیں''۔ میں، ایک غیر انسانی اور غیر جمہوری معاشرے میں رہتے ہوئے جس مسلسل تناؤ کا شکار

ہے،وہ دراصل کسی فردِ واحد کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ ایک پوری قوم کا مسئلہ ہے۔ناول کی خوبی یا خرابی یہ ہے کہ اس میں کوئی عہد یا کوئی قریہ Pin Point نہیں ہو پاتا کیونکہ پلاٹ کی بالائی سطح پر ابہام اور دھند کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔

انور سجاد کی تخلیقات پر ''وجودیت'' کی تحریک کا گہرا اثر ہے مگر اس کی نوعیت مختلف ہے دوسرے ناول نگاروں نے یا ادیبوں نے فرد کی تنہائی، بے بسی، مایوسی، شناخت کی گمشدگی منقسم شخصیت اجنبیت جیسے وجودی مسائل کو بیشتر اپنا موضوع بنایا ہے۔اور زیادہ تر یہ دکھایا ہے کہ فرد، معاشرے سے کس طرح کٹ گیا ہے یا کس طرح اپنی ذات میں سکڑ یا سمٹ گیا ہے۔لیکن انور سجاد اجتماعی صورت حال کی سیاق وسباق میں اپنے وجود کی معنویت تلاش کرتے ہیں۔مثلاً ''خوشیوں کے باغ'' کا ''میں'' تیسری دنیا کا ایک باشعور اور اپنے حقوق کا مطالبہ کرنے والا زندہ وجود ہے۔لیکن وہ جانتا ہے کہ وہ جس کمرشیل سوسائٹی کا فرد ہے وہاں سرمایہ داری اور کنزیومرازم کی ناپاک قوتیں انسانوں کو سائنس وٹکنالوجی کے تجربوں کے لئے گنی پگ کے طور پر استعمال کر رہی ہیں۔تیسری دنیا میں تجربے کے طور پر بورژاوا جمہوریت سے لے کر فاشزم اور فوجی آمریت تک ہر ماڈل کو آزما چکا ہے، مذہبی حکومت کا تصور بھی منافقوں نے تارتار کر دیا ہے،ان تجربوں نے حساس شہری کی زندگی کو بے مقصد بنا کر رکھ دیا ہے۔کیونکہ دانشور اقتدار کی غلام گردشوں کا غلام بن چکا ہے،لفظ اپنی حرمت کھو بیٹھے ہیں اور آمریت چہرے بدل بدل کر فرد کی آزادی اور حریت کو کچلنے کے لئے مختلف طرح کے ہتھکنڈے استعمال کر رہی ہے۔عام آدمی اپنی ادنیٰ ضروریات پوری ہو جانے پر مطمئن ہے کیونکہ وہ بے حس ہے جبکہ مفکر اور شاعر کی ٹریجڈی یہ ہے کہ وہ بے ضمیر اور بے عمل ہے۔تاہم انور سجاد جیسا رجائی اس تاریک صورت حال سے خوفزدہ نہیں ہے:۔

''مدینۃ العلوم کے باب داد مادرسول ابوالحسین سیدنا علی ابن ابو طالب کا ارشاد ہے کہ خود کو دوسروں کی غلامی میں نہ دو کہ تمہارے رب نے تمہیں آزاد پیدا کیا ہے۔سرکار دو عالم کا مشن حق ہے باقی سب باطل،حق و باطل کی جنگ زمانوں سے جاری ہے اور تب تک جاری رہے گی جب تک ایک بھی یزید لعین (پلید) باقی ہے۔جناب امام کے لہو رسنے کے نقوش ان راہوں پر چلنے والوں کے لئے

نشان بن کر ہمیشہ تازہ رہیں گے اس راہ میں سروں سے چادریں بھی کھینچ لی جاتی ہیں اور خیمے بھی لوٹ لئے جاتے ہیں، پابہ زنجیر بھی کر دیا جاتا ہےاور سر بھی قلم کر دیئے جاتے ہیں۔(۶۰)

ظاہر ہے کہ پاکستان جیسی مذہبی ریاست میں عدل و انصاف اور حریت پسندی کی بات مذہبی حوالے سے ہی کی جاسکتی ہے۔حضرت امام حسین کے حوالے کے ساتھ یہ ناول حق پرستوں اور حریت پسندوں کی طرف سے تیسری دنیا کے استحصال اور جبر و تشدد کے خلاف ایک احتجاج بن کر سامنے آتا ہے۔

کرکیگار،نطشے،یاسپرس،ہائیڈیگر سارتر اور کامیو اس فلسفہ حیات کے بنیاد گزاروں میں ہیں،جو وجودیت کے نام سے مشہور ہے۔اور سارتر،مالرو،کامیو،مرلوپونتی سیمون دبووائر۔نمائندہ وجودیت پرست ادیب تصور کئے جاتے ہیں۔

ڈی،جے کوناچر سارتر پر اپنے ایک مضمون میں رقمطراز ہے کہ آدمی اس دنیا میں صرف اس کا ''وجود'' عطا کیا گیا ہےاور اس کی تشریح آگے کرتا ہے:

آدمی کے لئے اس کا مطلب صرف یہ نہیں کہ وہ ''ہے'' بلکہ یہ کہ وہ ''ایک صورت حال میں ہے'' جو اس کے ماحول کے متعدد حالات،حیاتیاتی،اقتصادی،سیاسی،تہذیبی۔کے تحت تشکیل پاتی ہے۔آدمی کو دوسرے مظاہر فطرت کے برخلاف جو چیز بطور خاص عطا ہوئی ہے،وہ اپنا ''جوہر'' خود تخلیق کرنے کی آزادی ہے۔یعنی ''اپنی مخصوص صورت حال میں رہ کر اپنے انتخابات اور اعمال کے ذریعے اسے خود فیصلہ کرنا ہوتا ہے کہ وہ کس قسم کا آدمی بننا چاہتا ہے۔لہٰذا بنیادی طور پر اپنے آزاد فیصلوں اور اعمال کے مجموعے کے سوا آدمی اور کچھ نہیں ہے'' اور اس کی صورت حال میں ایسی کوئی شے نہیں ہوتی،جو کسی قدر کی حامل ہو،سوائے اس کے کہ وہ خود اپنے انتخابات کے وسیلے سے کوئی قدر تخلیق کرے۔نتیجتاً آدمی کی زندگی کا سب سے بڑا بنیادی تجربہ اپنی آزادی کی مطلقیت کا احساس ہے۔اس آزادی کا جتنا کم احساس اسکو ہوتا ہے اتنا ہی زیادہ وہ اپنی صورت حال کا غلام ہوتا ہے،اور اتنا ہی زیادہ اس کی حالت فطرت کی دوسری ''اشیا'' سے قریب ہوتی ہے......بہر کیف اپنی صورت حال کی سمجھ،اس صورت حال کے پیش نظر اپنے انتخابات کے ذریعے اقدار و معانی کی تخلیق کی مکمل

ذمہ داری کی آگہی۔ یہ وہ باتیں ہیں، جوان اعمال کے لئے لازمی اساس فراہم کرتی ہیں جن کے سبب آدمی اپنی آزادی کا اعلان کرتا ہےاور اپنی تشکیل کرتا ہے۔ اپنی فطرت کی تعریف وتجدید کے اس ناگزیر تنہا عمل میں کوئی آدمی کا مددگار ثابت نہیں ہوسکتا نہ مشیت ایزدی کا تصور، اور پہلے سے موجود کوئی نظام اخلاق وآگہی، انتخاب اور عمل ان تینوں کے وجودی سلسلے میں محض آگہی آدمی کی آزادی کو بروئے کارلانے کے لئے کافی ہے کسی عمل کے ذریعے ہی وہ اپنی آزادی کا اعلان کرتا اور اسے بروئے کارلاتا ہے نتیجے کے طور پر اس عمل کا ایسا ہونا ضروری ہے، جواس کی آزادی پر قدغن عائد کرنے والی صورت حال کی شکست وریخت کرے۔ اس کے علاوہ چونکہ آدمی محض اپنی ذات ہی میں موجود نہیں ہوتا بلکہ کسی صورت حال میں موجود ہوتا ہے، اس لئے دوسرے لوگ بھی اس کے انتخاب اوراس کے عمل میں شامل ہوجاتے ہیں۔ یہ انتخاب کرنے کے لئے کہ وہ کس قسم کا آدمی ہونا چاہتا ہے، اسے یہ بھی انتخاب کرنا پڑتا ہے کہ وہ کس قسم کی دنیا میں رہنا چاہتا ہے، یعنی دوسرے لوگوں کو کیسا ہونا پسند کرتا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوجائے گی کہ زندگی میں ہرصورت حال یکساں اہمیت کے حامل انتخابات کے لئے مواقع فراہم نہیں کرتی جوصورت حال آدمی کی آزادی کو بروئے کارلانے میں مزاحم ہواوراس مزاحمت میں پورا معاشرہ شامل ہوتو وہ ایسی صورت حال ہوگی، جس میں وجودی انتخاب اور عمل سب سے زیادہ اہمیت کے حامل نظر آئیں گے۔ (۶۱)

اس پوری عبارت میں رجائیت کی ایک جھنکار سنائی دے رہی ہے اسے ''یاس کی رجائیت'' کہہ لیجئے۔ کوئی فن پارہ وجودی رویے کا حامل ہے یانہیں، یہ طے کرنے میں رجائیت کی یہ مخصوص شکل بہت معاون ثابت ہوسکتی ہے۔ اس عبارت میں ''وجود''، ''جوہر''، آگہی، انتخاب، ''عمل'' اور ''آزادی'' جیسے الفاظ مخصوص وجودی اصطلاح میں ہیں۔ انہی اصطلاحیں کے معنی واضح کرنے کی کوشش فرینک کیلرے نے بھی کی ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ وجود کے معنی محض ''ہونا'' یا ''موجود ہونا'' نہیں بلکہ ایک انفعالی حالت سے عملاً اور عمداً باہر نکلنا ہے۔ اپنے جوہر کو اپنے وجود پر ایک شعوری انتخاب کے ذریعے منطبق کرنا ''وجودیت'' ہے۔ کیپلر نے یہ بھی لکھا ہے کہ سارتر نے مارکیسوں سے شوق عمل، کرکیگارسے ایک ایسے انسان کا تصور جو ایک لایعنی دنیا میں اجنبی بنادیئے جانے کی وجہ سے جھنجھلایا ہوا ہے، اور علمائے ہئیت سے انسانی حقیقت اور شعور کی حد کے تعین کی

ضرورت کواختیار کیا۔سارتر ''وابستگی'' کی وکالت کرتا ہے۔اس کے معنی کیپلر نے یہ بیان کئے ہیں کہ انسانی امور میں اپنے لئے ایک رول اپنی آزادانہ پسند کے مطابق منتخب کرنا اور اس رول کو استقلال اور دلجمعی کے ساتھ نبھانا۔سارتر کے وجود وعقیدے کے مطابق آزادی تمام اقدار کا سرچشمہ ہے۔اور آرزو اور خواہش سے نجات ہی آزادی ہے۔مگر آرزو اور خواہش سے نجات حاصل کرنے کا وجودی طریقہ ترک لذت یا سنیاس نہیں، بلکہ ایک پرخلوص مگر بے نیازانہ جدوجہد کے ذریعہ تکمیل آرزو کی کوشش کرنا ہے۔اور یہی وجودی وابستگی ہے۔اس طرح اپنی طرف سے پوری کوشش کے بعد بھی اگر ناکامی ہو، بلکہ وابستگی کا محرک بھی ہاتھ سے نکل جائے تو اطمینان کا سانس لینا آزادی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے قدیم طریقہ ہائے فکر سے ملتے ہوئے بھی وجودیت ایک الگ طرز فکر کی حیثیت رکھتی ہے۔وجودی طرز فکر کے تعین کے سلسلے میں ''وجودی لمحہ'' کی بھی بڑی اہمیت ہے۔فرد کے وجود کے لئے سب سے بڑی اور سب سے اہم وقت کی اکائی ''لمحہ'' ہے۔فرد ہر لمحہ جیتا اور ہر لمحے سے لطف اٹھاتا اور مستفیض ہوتا ہے۔ماضی اور مستقبل، یادیں اور خواب اس کے وجود کو متاثر نہیں کرتے۔اگر ایسا نہ ہو، تو لمحات کا تسلسل وتواتر فرد کو جذباتی بنادے اور جذباتی وابستگیاں اس کے لئے دائمی عذاب بن جائیں۔یہی طریق کار فرد کے وجود کو خبط، جنون، خوف، خواہش، تشویش، لایعنی تعلقات اور جذباتی لاگ لگاؤ سے آزادی دلاتا ہے۔چنانچہ جہاں یہ کہا جاتا ہے کہ فرد کے وجود کا تعین نہ فطرت کرتی ہے نہ سماج، وہاں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ تاریخ بھی فرد کے وجود کا تعین نہیں کرتی ایک وجودی تصور کرب (Angst) کا بھی ہے۔یعنی دنیا بے نام خوف ودہشت سے بھری ہوئی ہے۔

جان کلنجر کا خیال ہے کہ وجودیت کی بنیادی کوشش فرد کی علاحدہ شناخت قائم رہنے کی رہی ہے۔ذرائع مواصلاتی کی ترقی کے سبب دنیا پہلے سے بہت چھوٹی ہوگئی ہے جس کے نتیجے میں یہ بات متوقع تھی کہ آدمی ایک دوسرے کو زیادہ بہتر طریقے سے جانے، لیکن معاملہ بالکل الٹا ہے۔لوگ اپنے پڑوسیوں تک کو نہیں پہچانتے اور اپنی ذات کی معنویت تک ختم ہوگئی ہے۔

۱۹۸۶ء میں ''وجودیت اور نیا ادب'' کے عنوان سے اپنے ایک مضمون میں نیر مسعود نے لکھا:-

''نئے اردو ادب پر بھی وجودیت کا اثر زیادہ تر کافیو، سارتر اور ان سے متاثر دوسرے

ادیبوں کی تخلیقات کے واسطے سے پڑا ہے۔ یہ سمجھنا خوش اندیشی ہوگی کہ اردو ادیبوں نے اس فلسفے سے براہ راست اثر قبول کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نئے اردو ادیبوں کی بڑی تعداد فلسفہ وجودیت کے بارے میں کچھ نہیں جانتی۔ ادیبوں سے اس واقفیت کا مطالبہ یا توقع کرنا۔ زیادتی بھی ہے، لیکن بہر حال اس حقیقت کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ رائج الوقت اور از کار رفتہ دونوں قسم کے فلسفوں میں جس فلسفے کی چھاپ نئے ادب پر سب سے زیادہ نظر آتی ہے، وہ یہی فلسفہ وجودیت ہے'' (۶۲)

۱۹۵۵ء کے بعد مغرب کی یہ فکری تحریک اردو ادب پر کس طرح اثر انداز ہوئی، اس کا حال انتظار حسین سے سنئے۔ انتظار حسین نے سارتر سے متعلق اپنی ایک گفتگو میں آصف فرخی سے کہا تھا:-

''مجھے اس میں بڑی دلچسپ بات یہ نظر آتی ہے کہ ہماری اردو کی تخلیقی دنیا جو ہے، وہ ہر دور میں کسی ایک Demigod کو تلاش کر لیتی ہے۔ اور وہ ہر دور میں ہمیں ملتا رہتا ہے مثلاً ایک دور میں آپنے ایلیٹ کا حوالہ دیا تو ایلیٹ کس طریقے سے ہم پر چھا گیا تھا اور ویسٹ لینڈ تو گویا بائبل کا درجہ اختیار کر گئی تھی ہمارے شاعروں کے لئے اور پھر ایک نیا نام آیا، وہ سارتر کا نام تھا اور اتنی آندھی واندھی کے ساتھ آیا کہ اس نے بس پکڑ لیا ہمیں آ کر اچھا، ہمارے یہاں تھے اپنے ایک عسکری صاحب، اور وہ یہ فریضہ انجام دیا کرتے تھے کہ کوئی نیا رجحان جو مغرب میں چلائے یا کوئی نیا تجربہ ادب میں ہوا ہے تو وہ وہاں سے لاتے تھے اور ہمیں مطلع کرتے تھے کہ مغرب میں یہ ہو گیا ہے تو وہ رجحان ہمارے لئے ایک سند بن جایا کرتا تھا، یا وہ ادیب جو اس رجحان کی نمائندگی کرتا تھا، وہ ہمارے لئے ایک ہیرو، ایک Demigod کی حیثیت اختیار کر جاتا تھا۔ اور پھر چونکہ عسکری صاحب کے انتخاب پر، ان کی نظر پر، ہمیں بڑا اعتماد تھا، اس لئے ان کا کہا بھی ہمارے لئے اہم تھا''۔ (۶۳)

انور سجاد کے ''خوشیوں کے باغ'' میں وجودیت کی تحریک کا زوردار اثر ہے مگر اس کی نوعیت قدرے مختلف ہے۔ اپنے ایک مضمون میں دعویٰ کیا ہے کہ ''اس پر آشوب زمانے میں زندگی کی معنویت کی کھوج اور اپنے وجود کے مقصد کی تلاش ماحول سے ماورا نہیں، ہو سکتی، کبھی ہو نہیں سکتی کبھی ہوئی نہیں، ہر دور میں تلاش کا یہ سفر جاری رہتا ہے'' (۶۴)

انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کے باغ'' میں خاموشی اور گفتگو، لفظ سے اشتعال میں جو نیا

انوکھا ذائقہ ہے، وہ اسی وجودی نقطہ نظر کا زائیدہ ہے۔الفاظ کے تئیں اور خاموشی کے تئیں وجودی سروکار کے بغیر ایسا لکھنا ممکن نہ تھا۔

''میں اٹھ کھڑا ہوتا ہوں لیکن میری ٹانگیں بری طرح کانپتی ہیں۔ڈگمگا جاتی ہیں جیسے زندگی میں پہلی بار اپنے پیروں پر کھڑا ہونے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں بہت تمکنت سے اپنی قوت کو اپنی ٹانگوں کے پٹھوں میں مجتمع کرتا ہوں۔ یکدم اتنا حبس، ہوا۔تازہ ہوا۔میں سانس کی تلاش میں اپنی دانست میں بڑے نپے تلے قدم اٹھاتا باہر کے دروازے کی طرف بڑھتا ہوں۔میرے ہاتھ میں میری سبکدوشی کے سیاہ کاغذ ہیں۔سامنے شیشے سے باہر نظریں پڑتی ہیں۔میں حیران رہ جاتا ہوں۔

دور افق پہ ہر گھر آتش فشاں جس کا لاوا کھڑکیوں، دروازوں، منڈیروں سے بہہ نکلا ہے۔ لاوے کا سرخ سمندر معکوس زاویئے پر کھڑی کشتی اور وہ دوڑتے ہوئے لا تعداد زخمی' جلے ادھ جلے' ننگ دھڑنگ، پھٹے کپڑوں میں نیم برہنہ، بیمار، صحتمند، کمزور، تنومند عورتیں، مرد، بوڑھے، بچے کہ جن میں کوئی ایسا چہرہ نہیں جس سے کبھی شناسائی رہی ہو۔ان سب کے آگے نئے چہرے جو منزل پر پہنچنے کی اس دوڑ میں پرانے چہروں کو چھوڑ آئے ہیں جو ابھی تک اپنے نہاں خانوں میں بیٹھے سوچتے ہیں۔لیکن اپنی آنکھ ملتا ہوں۔ بے طرح ملتا ہوں۔شیشے سے نظر آتی یہ تصویر مٹتی کیوں نہیں(۶۵)

''خوشیوں کے باغ'' میں جدید شہری زندگی کے حوالے سے اپنے عصر کے تضادات کا دلنشین احاطہ بھی ہے۔اس ناول کے مرکزی کردار ''میں'' تیسری دنیا کے ایک ایسے ملک کا شہری ہے۔ جہاں مذہب کے نام پر بربریت اور ریاستی تشدد کا بازار گرم ہے۔اس سارے منظر نامے میں اس کی حیثیت ایک خاموش و بے بس تماشائی کی ہے جس کو جبر وتشدد پر قائم نظام نے ایسی بری طرح منتشر کر دیا ہے کہ وہ قوت احتجاج۔کھو چکا ہے۔ ''میں'' جس پسماندہ سماج میں زندگی بسر کر رہا ہے وہاں سامراجی گماشتے اپنی فوجی وصنعتی قوت کے بل پر سارے معاشرے کو لالچ وخوف کے ذریعے بد عنوان اور بے عمل بنائے ہوئے ہیں۔میں اس حرص پسند اور بے حس سماج میں ہر طرح کی مادی آسائش سے مالا مال ہے لیکن اس کی روح کی گھٹن اور بیگانگی ذات اس قدر شدید ہے کہ وہ خوشحالی کے اس جزیرے میں رہ کر تمامی انسانی رشتوں سے کٹ گیا ہے اور اکیلا ہی اپنی آگہی کے عذاب کو بھوگ رہا ہے۔

''ہمارے سب جاننے والے جانتے ہیں کہ ہمارے ہاں ہر کمرے میں ایر کنڈیشنر ہے۔ ریفریجریٹر، بجلی کی سلائی مشین، پورا کوکنگ رینج، ویکیوم کلینر، کپڑے دھونے سکھانے اور استری کرنے والی واشنگ مشین، رنگین ٹیلی ویژن، تھری ان ون اسٹیریو، سردیوں میں گرم پانی کے لئے بوائلر، غرض سب کچھ ہے جو میری بیوی آنے بہائے، گھر میں آنے والوں کو دکھا بھی چکی ہے۔ ان میں سے اکثر سامان میرا سالا کویت سے لیکر آیا تھا جو یہاں کے ہزار ہا لوگوں کی طرح یہاں پر زمین کو تنگ پا کر ہجرت کر گیا ہے۔

جب سب ٹھیک ٹھاک ہے جب میری زندگی میں مکمل طور پر رچاؤ ہے تو پھر میرے جسم میں چونٹیاں کیوں رینگتی ہیں؟ مجھے انکی سرسراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ ان سرسراہٹوں کو دبانے کی کوشش میں مجھے بکدم یاد آتا ہے۔ میں مسکرا دیتا ہوں اور پلنگ کے ساتھ والی میز کی دراز سے شیشی نکال کر اعصابی سکون کی ایک گولی نگل لیتا ہوں اور سمجھ جاتا ہوں کہ بد بو کسی لاش سے نہیں، میرے جسم پر خوامخواہ آئے پسینے سے اٹھتی ہے'' (۶۶)

دراصل ''میں'' کی روح لالچ، ہوس اور دولت کی ریل پیل کے اس ماحول میں گھٹ کر رہ گئی ہے۔ کیونکہ وہ ذکی الحس فرد ہے اس لئے تنہائی اور کرب کا شکار ہے۔ وہ اس انسان دشمن اور بشریت کش سماج میں صرف جبلتوں کے سہارے زندہ ہے کیونکہ وہ اعلیٰ طبقے کی ہوس زر، ضمیر فروشی اور کمزور طبقوں کو کچلنے کی سازش کا چشم دید گواہ ہے، وہ جانتا ہے کہ بین الاقوامی ملٹری انڈسٹریل طاقتوں کے دلال جو برسر اقتدار ہیں، بے بس و ناخواندہ عوام کو کس طرح گروی رکھ کر، اپنی خوشحالی اور تحفظ میں اضافہ کر رہے ہیں۔ ''میں'' امن وسکون کا طلبگار ہے اور جاننا چاہتا ہے کہ کیا کمزور کا امن طاقت ور کے امن سے مختلف ہے لیکن وہ ترسیل کے المیے کا شکار ہے۔

(۱۰) پانی

غضنفر اردو فکشن میں خاموشی سے نہیں بلکہ اجتہاد کرتے ہوئے آواز پیدا کرنے والے قدموں کے ساتھ داخل ہوئے۔ ان کے پہلے ناول ''پانی'' کے علامتی اور استعاراتی اسلوب نے اردو دنیا کو چونکا دیا تھا۔ علامتی زبان و بیان سے تجربہ کرنا ہما شما کا کام نہیں مگر ان کی مقبولیت نے

ثابت کر دیا کہ ان کے تجربات بڑی حد تک کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔

غضنفر نے پانی کو زندگی اور پیاس بجھانے کی کوشش کو باعزت طور پر زندگی بسر کرنے کی کوشش کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔اس میں متعدد علامتیں ہیں مگر سپاٹ اور چیستاں نہیں بلکہ پانی کی تمثیلی پرواز، استعارے، علامت اور داستانی طرز اظہار کے طفیل انتہائی پراثر اور بامعنی بن گئی ہے۔

ہر فن پارہ دو طرح کے بنیادی محرکات کے تحت وجود میں آتا ہے۔اول اس معاشرے کے مختلف النوع معاشی اور سماجی عوامل جو ایک طرف فرد اور سماج کے رشتے کا تعین کرتے ہیں تو دوسری طرف فرد کی شخصیت کی تعمیر میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔دوئم فن کار کے ذاتی افکار واحساسات کا محشر خیال جو ایک ہی معاشرے میں سانس لینے والے مختلف فنکاروں کو باہم انفرادیت بخشتا ہے۔اول الذکر معاشی وسماجی عوامل کو خارجی محرکات میں شامل کیا جا سکتا ہے۔جبکہ ثانی الذکر ذاتی عوامل کو داخلی محرکات میں شمار کیا جا سکتا ہے۔تمام فن پارے اور تخلیقات انہیں داخلی وخارجی محرکات کے باہمی امتزاج سے وجود میں آتے ہیں۔ادب اور دیگر فنون لطیفہ، جو خارجی حقائق کو داخلی آئینے میں پیش کرتے ہیں، کی تمامتر نیرنگی اس آمیزش کا نتیجہ ہے۔ادب انسانی زندگی کی ایک ایسی تصویر ہے جس میں انسانی جذبات واحساسات کے علاوہ مشاہدات، تجربات اور خیالات کی جھلک بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔

ادب کی تخلیق کے بارے میں مختلف مکاتیب فکر وجود میں آئے۔ان میں ایک مکتب فکر ان دانشوروں کا بھی ہے جو شعر و ادب کو نیم شعوری SUBCONSCIOUS اور غیر شعوری UNCONSCIOUS زندگی کی عکاسی سمجھتے ہیں۔یہ نظریہ فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی اور ژونگ کے ARCHETYPAL نظریات وغیرہ کو فن پارے کا تجزیہ کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے جس میں فنکار کی داخلی کائنات کے سربستہ رازوں کو دریافت کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔پہلی جنگ عظیم کے بعد سے جدید نفسیاتی نظریوں کی ترویج ہونے کی بنا پر فنکاروں کی ذاتی نفسیات کے حوالے سے تخلیقی عمل میں دلچسپی لی جانے لگی ہے۔

ادبی وفنی تخلیقات کا رشتہ فنکار کے داخلی مسائل سے قائم کرنے والے نفسیاتی مفکروں میں فرائڈ کا نام سرفہرست ہے۔فرائڈ کے مطابق ہر انسان کی شخصیت اس کے سماجی دباؤوں ورشتوں کا

مظہر ہے۔اس نے نفس PHYCHE کو ایک مکمل وجود قرار دیا ہے۔اور اس داخلی وجود کے دورخ شعور اور لاشعور بتائے ہیں۔ یہ دونوں متواتر عمل اور ردعمل کی گردش میں رہتے ہیں۔شعور انسان کے تجربے یا ذہنی فعل کا وہ حصہ ہے جس کا اس کو ذاتی علم ہوتا ہے یعنی شعور کا تعلق ذات یا شخصیت سے ہوتا ہے۔شعور ایک وقت میں صرف چند خیالات کو قبول کرتا ہے اور لغو وفضول خیالات کو رد کرتا رہتا ہے۔جبکہ قبل شعور PRE CONSCIOUS انسانی یادداشت ہے جو اس معنی میں شعور سے قریب رہے کہ اس پر زور ڈال کر واقعات کو شعور کے دائرے میں لایا جا سکتا ہے۔ یہ شعور اور لاشعور کے درمیان کی حد فاصل ہے۔

فرائڈ کے مطابق زندگی کا بنیادی جوہر LIBIDO ہے یہ ایک قسم کی بھوک ہے جو جنسی اعمال سے آسودگی حاصل کرتی ہے لیکن لبیڈو محض جنسی کشش کا نام نہیں ہے بلکہ یہ تلاش مسرت کے عمل کا ایک وسیلہ بھی ہے اور شخصیت کے انتشار کو بنیادی طور پر جنسی خواہش سے وابستہ کرتا ہے کیونکہ ذہن انسانی ابتدائے عمر ہی سے حصول مسرت کے لئے کوشاں رہتا ہے۔

فرائڈ اس بات کو تسلیم کرتا ہے کبھی کبھی دبی ہوئی انسانی خواہشوں کا ارتفاع SUBLIMATION بھی ہو جاتا ہے، وہ کسی ایسے شعبے کی طرف مستعمل ہو جاتی ہے جو سماجی اقدار و اعتقادات کے مطابق ہونے کے باعث قابل قبول سمجھا جاتا ہے۔فنون عالیہ اور ادب اس ارتفاع کا ذریعہ ہیں۔

فرائڈ کے بعد نفسیات اور فن کے رشتے کا سراغ لگانے والے ماہرین میں دوسرا اہم نام ژونگ کا ہے۔ژونگ کے خیال میں بنیادی جبلت جنسی نہیں بلکہ ہمہ گیر نفسی قوت ہے۔ جسے حصول قوت کی خواہش کہہ سکتے ہیں اس کے مطابق فرد کو جذباتی رویہ اجداد سے ورثہ میں ملتی ہے۔اسی بنیاد پر اس نے خواب، ادب اور دیومالا کی تمثیلی نوعیت کو واضح کیا۔ژونگ نے مثالی شخصیت ARCHETYPE کے فلسفے کے تحت اپنی تجرباتی نفسیات کی تشریح کی ہے۔اس کے مطابق فنکار کا اجتماعی لاشعور فنی تخلیقات کا سرچشمہ ہے جو نوع انسان کا مشترکہ لاشعور ہے، جو وسیع اور تاریک ہے۔ جب کوئی انسان اپنے دور کے شعور کو وقت کی رفتار سے ہم آہنگ نہیں رکھ سکتا تو اجتماعی لاشعور حرکت میں آکر کسی عظیم انسان یا شاعر کے ذریعے اس پوشیدہ خواہش کو از خود مکمل ہونے کا موقعہ دیتا ہے۔

ژونگ کے نظریے کے مطابق ادب تکمیل عمل ہے اوراس میں فنکار تمام نوعِ انسانی کی ان شدید خواہشوں کو ظاہر کرتا ہے جن کا تعلق اس کے دور کی مخصوص خامیوں کو دور کرنے اور ایک نئی سطح پر اسکا توازن قائم کرنے سے ہے۔ فرائڈ، ژونگ اور ایڈلر وغیرہ کے نظریات کے زیر اثر بین الاقوامی سطح پر یوروپ میں کئی فنی وادبی رجحانات پیدا ہوئے مثلاً سرریلزم، شعور کی رد، تحلیل نفسی، داخلی خود کلامی اورنفسیاتی سوانح نگاری وغیرہ۔

یوروپ میں لارنس، ربیکا ویسٹ، جیمس جوائس، طاس مان، مارل پروست اور کافکا وغیرہ وہ قدرآور ہیں جن کی تخلیقات پر فرائڈ، ژونگ اور ایڈلر وغیرہ کے نفسیاتی فلسفوں کے اثرات نظر آتے ہیں۔ اردو میں منٹو، عزیز احمد، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی اور غضفر کے ناولوں میں فرائڈ اوراس کے معاصرین ومقلدین کے نظریات کے تحت انسانی زندگی کی نفسیاتی الجھنوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔

غضنفر کے ''پانی'' میں تمثیلی انداز اختیار کیا گیا ہے۔

اردو ادب میں فتاحی نیشاپوری کی مثنوی ''دستور عشاق'' اوراس کی نثری تلخیص قصہ 'حسن و دل' سے ماخوذ تمثیل ''سب رس'' سے تمثیل نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔ کیونکہ اردو کا تمثیلی ادب ابتدا ہی سے مشرقی زبانوں سنسکرت، فارسی وعربی سے اخذ واستفادہ کرتا رہا ہے۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے سیاسی انقلاب کے بعد اردو ادب پر مغربی خیالات وافکار کے گہرے اثرات پڑے، جس سے اس کے موضوع مواد، اور ہیئت میں تبدیلی آئی۔ انگریزی مستشرقین کے علاوہ مختلف تعلیمی ادارے فورٹ ولیم کالج، دہلی کالج، ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی نے اردو زبان وادب میں مغربی رجحانات کو پھیلانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ماسٹر رام چندر نے انگریزی انشاپردازوں، بیکن، گولڈاسمتھ، اسٹیل، ہکسلے، ایڈیسن اور جانسن وغیرہ کے تمثیلی مضامین سے متاثر ہو کر 443 مضامین تخلیق کئے جو ان کے رسالے ''فوائد الناظرین'' میں وقتاً فوقتاً شائع ہوئے۔ گاران دتاسی لکھتے ہیں:-

''اور ایک ماہنانہ رسالہ ہے جس کا نام ''فوائد الناظرین'' ہے۔ اس میں علاوہ خبروں کے مضمون بھی چھپتے ہیں جو انگریزی ذرائع سے ماخوذ ہوئے ہیں۔(٦٧)

چنانچہ اردو میں تمثیل نگاری کی روایت کا جائزہ لینے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ابتدا ہی

اردو تمثیلیں، مشرقی تمثیلوں کے زیر اثر ایک خاص رجحان، رومان کی ترجمانی کرتی ہیں۔لیکن جیسے ہی مغربی اثرات اردو ادب پر مزین ہوئے تو تمثیلیں علم وادب سماج اور سیاست سے وابستہ ہوکر لکھی جانے لگیں۔حالانکہ گیارہویں صدی سے سترہویں صدی تک انگریزی تمثیلوں میں مذہب کا غلبہ دیکھنے کو ملتا ہے۔لیکن یہ ضرور ہے کہ ان مغربی تمثیلوں میں عقل وعشق کی کشمکش کے بجائے، عام انسانی زندگی میں خیر کی برتری اور شر کی کمتری کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ان میں مذہبی تمثیلی تفسیروں کے علاوہ سماجی زندگی کی برائیوں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔حالانکہ جب اٹھارہویں صدی میں اس کا دوبارہ فروغ ہوا تو اس میں عام سماجی اصلاح کے ساتھ سماج وسیاست پر طعن وطنز تو ہم پرستی کے مقابلے میں عقل و سائنس کی برتری اور مذہبی پیشواؤں کی ریاکاریوں وگمراہیوں کا پردہ فاش کیا گیا۔اور پھر بعد میں ان تمثیلی قصوں میں مذہب کے ساتھ ساتھ اس دور کے سماج، ادب، سیاست اور علم کو تمثیلی مقاصد کے طور پر پیش کیا گیا۔

فارسی اور اردو تمثیلوں میں شروع ہی سے فن کے بجائے اسلوب نگارش پر زیادہ زور دیا جاتا تھا اس لئے تمثیلی صنف کی جگہ بیان کی صنعتوں کی جلوہ گری نمایاں ہوئیں۔

''پانی''، تمثیل پیرایہ کے ساتھ ساتھ جدید علامتی اسلوب اظہار کا ناول ہے۔اس میں شبہ نہیں کہ اچھی علامت معنی کے پہلودار اظہار کا ایک بڑا پرکار وسیلہ ہے۔لیکن یہ صرف ایک اسلوب ہے۔اظہار کا انداز اور بیان کا قرینہ ہے۔علامت کا بنیادی رجحان تاثراتی ارتکاز اور معنوی رمز کی جانب ہے۔وہ پھیلاؤ کے بجائے اختصار وضاحت کے بجائے اشارے اور راست اظہار کے بجائے اشارے اور بالواسطہ بیان کا امکان پیدا کرتی ہے۔

غضنفر کے ''پانی'' میں ایک ایسے فرد کو موضوع بنایا ہے جو تمام آسائشوں اور نعمتوں سے پر اس دنیا میں صرف پانی جیسی بنیادی شے کا طلبگار ہے اور پانی خوفناک نہنگوں کے قبضے میں ہے۔ میٹھے حیات بخش پانی کے چشمے پر انسانی خون کے طلبگار نہنگوں کی اجارہ داری دراصل آج کے Consumerist معاشرے میں قدرتی اور انسانی ذرائع پر چند انسان دشمن قوتوں کی Oligorchy قائم ہونے کا اعلانیہ ہے۔ بے نظیر اپنے جسم وجان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے پانی کے چند قطرات حاصل کرنے پر مصر ہے۔وہ غیر متحد انسانوں کو یکجا کر کے بنی نوع انسانیت کو

پیاسا رکھنے والی ان سازشی قوتوں کے خلاف جن کے سروں میں تاجوری کا سودا بھی جاگزیں ہے، جہاد چھیڑ دیتا ہے۔ پیاس کی اذیت کے شکار فلاکت زدہ انسانوں کا یہ گروہ نہنگوں کو نیست و نابود کر دیتا ہے اور چند لوگ تالاب کی حفاظت کے لئے تعینات کر دئے جاتے ہیں۔ لیکن محافظوں کی ہوس کے ہاتھوں تالاب پھر نہنگوں کے قبضے میں چلا جاتا ہے اور اس بار اس کے چاروں طرف ایک سنگی حصار تعمیر کر دیا جاتا ہے۔ پانی کے تالاب کا مشترکہ انسانی جد و جہد کے ذریعے حاصل کیا جانا جہاں امن پسند اور انسان دوست قوموں کی کامرانی کی علامت ہے وہیں محافظوں کا پانی میں موجود خوبصورت و پر کشش مچھلیوں کے لالچ میں پھنس کر تالاب کا قبضہ کھو بیٹھنا آج کے ہوس و سیم وزر میں مبتلا ان سیاسی رہنماؤں کی طرف اشارہ ہے جو موقعہ ملتے ہی نچلی عوامی سطح سے اٹھ کر معززین میں شامل ہو جاتے ہیں اور معاشی لوٹ کھسوٹ اور سیاسی ہتھکنڈوں میں ملوث ہو جاتے ہیں۔

کھوئے ہوئے چشمے کی بازیافت کے لئے ''بے نظیر'' دربدر بھٹکتا پھرتا ہے۔ کبھی سائنسدانوں سے مدد کا طلب گار ہوتا ہے اور کبھی مصنوعی طریقوں سے اپنی پیاس بجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس کے درد کا درماں کسی کے پاس نہیں ہے۔ سائنس دانوں کے دارالتحقیق سے مایوس ہو کر وہ مذہب کے زیر سایہ پناہ لیتا ہے اور اپنے بنیادی مسئلے کا حل فقیروں اور درویشوں کے فرمودات میں تلاش کرتا ہے لیکن یہاں اسے مزید گمراہ کیا جاتا ہے اور حقائق سے بے بہرہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے:-

''خواہش نفسانی کو مارو۔ لذت جسمانی کو چھوڑو۔ تقویٰ اختیار کرو، صبر وقناعت سے کام لو۔ ریاضت شاقہ میں مشغول ہو جاؤ۔ دنیا و مافیہا سے بے پرواہ ہو جاؤ۔ یہی وہ سبیلیں ہیں جو احساس تشنہ لبی کو بجھا سکتی ہیں اور جو چاہتے ہو کہ سیرابی دوام حاصل ہو جائے، ابد تک کے لئے پیاس مٹ جائے تو عشق کی ڈور کو مضبوطی سے تھامے رہو کہ اسی کے سہارے دامان جمال مطلق تک تمہاری رسائی ہوگی جس کے زیر سایہ تمہیں باغ رضوان کی معطر و منور فضاؤں کے درمیان ایسی منزہ و مصفا نہریں دستیاب ہوں گیں جن کا پانی شیر سے زیادہ سفید۔ بیش از شہد شیریں اور برف سے بڑھ کر ٹھنڈا ہوگا اور جسے حورانِ بہشت اپنے مبارک جنتی ہاتھوں سے تمہیں پیش کریں گی'' (۶۸)

بے نظیر کا چشمہ حیواں سے بھی نامراد لوٹ آنا دراصل انسانیت کی مکمل ناکامی اور موت کا

اشارہ ہے۔ناول کے آخر میں بے آب گیاہ بیابان کے نزدیک بےنظیر کا پہنچنا جہاں پر محصور چشمہ آب واقع تھا اوراس تالاب کے چاروں طرف انسانوں کا درندوں کی طرح ایک دوسرے کا کاٹنا اور کھسوٹنا کمزوروں کو مغلوب کر کے اپنی ازلی تشنگی بجھانے کے لئے انسانی خون چوسنا آج کے حرص پرست اور بشریت کش انبوہ میں انفرادی نیکی اور امن پسندوں کی موت کا اعلان ہے۔بالخصوص تیسری دنیا کے ان ممالک میں جہاں آبادی خوفناک حدتک تجاوز کر چکی ہے اور انسان کا درجہ مویشیوں سے بھی پست ہو چکا ہے، بے منصوبہ صنعت کاری اور بے شرم ہوس منافع نے معمولی شہری سہولیات کو اس قدر نایاب کر دیا ہے کہ واقعی آج انسان پانی اور ہوا جیسی پاکیزہ قدرتی دولت کے حصول کے لئے ایک دوسرے کا گلا کاٹنے اور خون چوسنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔

''پانی'' تیسری دنیا کے اس غیر انسانی معاشرے کی کہانی ہے جہاں سائنس، مذہب، معشیت اور سیاست کے علمبردار بنیادی انسانی مسائل کو حل کرنے کے بجائے ارزاں قدرتی وسائل کو بھی چند طاقتور ہاتھوں میں گروی رکھتے جا رہے ہیں اور جہاں انفرادی انسانی حوائج کی تکمیل کا کوئی امکان باقی نہیں بچا ہے۔

(۱۱) کینچلی

غضنفر کا دوسرا ناول ''کینچلی'' ایک نئے انسان پرابلم کو زیر بحث لاتا ہے جو کہ ایک نفسیاتی ناول ہے۔مینا کے کردار میں انسانی نفسیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے،اس میں غضنفر نے اسلوب کے اعتبار سے پھر ایک نیا اور کامیاب تجربہ کیا ہے یعنی انہوں نے راست بیانیے میں مانوس جزئیات سے تعبیر کیا ہوا عام موضوع کا ناول پیش کیا۔مگر اسلوب کی شگفتگی اور ندرت نے موضوع میں وہ تازگی پیدا کر دی ہے کہ وہ بالکل نیا اور اچھوتا معلوم ہوتا ہے۔

فرائڈ جس کی نفسیات نے اردو ناول نگاروں کو بھی مغربی ناول نگاروں کی طرح بہت بڑی حدتک متاثر کیا،لہٰذا ان اثرات کا جائزہ لینے کے لئے فرائڈ کے متعلقہ نظریات پر بھی ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہوئے گزر جانا بے محل نہ ہوگا۔یہ تو معلوم ہے کہ اس کے تصورات میں تبدریج تبدیلی ہوتی رہی ہے۔لیکن مروجہ معنی میں فرائڈ کے نزدیک انسانی ذہن کے تین طبقہ ہیں،شعور،قبل شعور اور لا

شعور۔ ذہن کا وہ حصہ جو خارجی دنیا سے متعلق ہے، شعور کہلاتا ہے۔ قبل شعور فرد کے گذشتہ تجربات اور ہیجانات کا مسکن ہے۔ جبلتوں اور بھولے بھلائے، دبے کچلے جذبات کا مخزن لاشعور کہلاتا ہے۔

اکثر فلسفیوں کی مانند فرائڈیت بھی ایک یا دو اہم مقدمات کی قبولیت پر منحصر ہے۔ وہ مقدمات یہ ہیں۔

(۱) تمام انسانی اطوار کا محرک جنس ہے۔

(۲) انسانی اعمال و افعال میں لاشعور کو فوقیت حاصل ہے۔

فرائڈ انسانی سرگرمیوں میں جنسی حریت پر زور دینے کی وجہ سے آزاد ارادے کا منکر ہے۔ آزاد ارادے یا عقیدہ اختیار کا انکار اور اس روحانی تصور کا لازمی نتیجہ ہے کہ عقلی زندگی پر جذباتی زندگی فوقیت رکھتی ہے۔ بالفاظ دیگر مہیج کو عقل پر اولیت حاصل ہے۔ فرائڈ کے نزدیک چونکہ پوری زندگی پر اندھی غیر اخلاقی اور غیر عقلی قوتوں کی حکمرانی ہے، اور تہذیب کی مصنوعی پابندیاں انسان کے لاشعوری جذبات کے اظہار کے راہ میں مخل ہیں، اس لئے اس کا نتیجہ ایک قسم کی قنوطیت ہے۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ مقبول عام سطح پر فرائڈ پرستی ایک طرح کی جنسی لذت پسندی پر منتج ہوئی۔

پھر بھی یہ کہ فرائڈی تصورات سے ایک خاص قسم کے اخلاقی رویے کو فروغ حاصل ہوا۔ چونکہ ہماری دبی کچلی خواہش اکثر جبلی ہوتی ہیں اس لئے معاشرے میں اس رجحان کو بڑھاوا ملا کہ فرد کو اس کے اعمال کے لئے اخلاقی ذمہ داریوں سے بری الذمہ قرار دیا جائے۔ چنانچہ اس صورت حال میں ناول کا ہیرو اتنا قابل نفریں نہیں رہ جاتا، جتنا قابل رحم بن جاتا ہے اور بحیثیت مجموعی طہارت پسند معاشرہ ہی مورد الزام ٹھہرتا ہے، غضنفر نے ''کینچلی'' میں انگریزی فکشن کی طرح انسانی نفسیات کا ماہرانہ تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس ناول میں کرداروں کی داخلی زندگی میں اقدار کی کشمکش، نیکی اور بدی کا ٹکراؤ، مجبوری اور مختاری کا تصادم ہوتا ہے رچرڈسن کی پمیلا'' کی طرح غضنفر نے ''مینا'' کو یہاں مرکزی حیثیت دی ہے جوان انگریزی ناولوں کی ہیروئن کی طرح اخلاقی اعتبار سے اعلیٰ کردار نہیں ہے۔ لیکن غضنفر نے ڈیفو ور چرڈسن کی طرح ''مینا'' کے کچھ ایسے عناصر پیش کر دئے ہیں جس سے قارئین کو ''مینا'' سے نفرت کے بجائے ''ہمدردی'' پیدا ہو جاتی ہے۔ غضنفر اس کا ذمہ دار حالات کو قرار دیتے ہیں جو کہ ایک پاکباز عورت کو اس منزل پر کھڑا ہونے کے لئے مجبور کر دیتے ہیں

''مینا'' نیکیوں کا مجسمہ نہیں ہے بلکہ اس میں بدی کا امتزاج ہے اور اس کی پوری زندگی کسی خارجی کشمکش سے دوچار ہونے کے بجائے ایک داخلی سفر کی روداد ہے یہ داخلی سفر دراصل انسانی زندگی کی اقدار کی دریافت، مسرت اور معنویت کی تلاش سے عبارت ہے۔ اس میں ظالم سماج کے وہ حالات ہیں جو ایک عورت کو ایسی زندگی گزارنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ''مینا'' میں نہ کشمکش مرئی ہے، نہ مرئی مقاصد کے لئے ہے نہ مرئی طاقتوں کے خلاف ہے بلکہ اس کشمکش کی نوعیت داخلی اور تہذیبی ہے اور ''مینا'' جس اندھی طاقت کے ہاتھ میں مکڑی کے جالے سی ایک حقیر مکھی کی طرح پھنسی ہوئی ہے وہ ہمارے ان دیکھے سماجی تصورات ہیں۔

ٹامس ہارڈی اور ٹالسٹائے کی طرح غضنفر کے اس ''کیچلی'' میں بھی مرکزی کرداروں کے چھوٹے چھوٹے اعمال کے پس منظر میں زندگی ایک وسیع تناظر میں پھیلی ہوئی نظر آتی ہے اور انسان اپنے دائمی، ابدی اسرار کے ساتھ سماج کے اخلاقی دائروں میں مقید ہوتا ہے۔ وہ سماج کے ان دائروں کے اندر ایک چھوٹا سا اخلاقی کھیل کھیلتا ہے۔ کیونکہ اخلاقی حیات جو عظیم تر اخلاق ہے نا قابل تغیر اور نا قابل تسخیر ہے اس کو کچھ وقفے کے لئے فراموش کیا جا سکتا ہے مگر اس سے انحراف نہیں کیا جا سکتا۔

ٹامس ہارڈی کے ناولوں میں عورتیں حقیقی زندہ ہستیاں ہوتی ہیں۔ ان کا وجود، رسم و رواج اور معمولی قسم کی رائے کو جھٹک کر آزادانہ اور مضحکہ خیز طور پر عمل کرتی ہیں۔ ان کے ذہنی علم یا رضا مندی کے بغیر بالعموم المیہ جنم لیتا ہے کیونکہ آخر بقائے ذات ایک نقشہ وجود رکھتا ہے اور اس کے دائرے میں سبھی کو جینا پڑتا ہے۔ بالکل اسی طرح غضنفر کی ''مینا'' بھی آزادانہ اور مضحکہ خیز طور پر عمل کرتی ہے۔

''دانش اور مینا'' مثالی گرہستی بساتے ہیں لیکن ایک حادثے میں دانش کے مفلوج ہو جانے کے بعد دونوں پر جہاں اقتصادی آلام کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے وہیں حسین و خوبصورت مینا ایک نوجوان کی بھرپور مردانہ کشش کے آگے سپر ڈال دیتی ہے جس کے نتیجے میں ایک ناجائز وجود اس کے اندر پرورش پانے لگتا ہے۔ بیمار اور مجبور دانش کو جب اس تعلق کا علم ہوتا ہے تو اس کی مردانگی اور مستحکم پسندی کو شدید ذلت کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن وہ مینا کی باقی ماندہ جذباتی و جسمانی رفاقت کو ترک کرنے کا حوصلہ بھی کھو چکا ہے۔

اُدھر ''مینا'' اخلاقیات بنام خواہشات کے ڈائلیما میں پھنسی رہتی ہے، ایک طرف وہ اپنے شوہر کے لئے اس قدر مخلص اور خدمت گزار ہے کہ اس کے مفلوج جسم کو اچھی طرح پالتی ہے۔ گھر کا سرمایہ اور زیورات بیچنے کے بعد ایک دفتر میں چپراسن کی ملازمت کرتی ہے اور کسی نہ کسی طرح شوہر کا علاج بھی کراتی رہتی ہے۔ کیونکہ اسے بتایا گیا تھا کہ شوہر اس کا مجازی خدا ہے اور اس کی اطاعت و خدمت بہر حال اس پر لازم ہے۔ وہ دانش کو کسی اپاہج گھر میں بھی داخل کرا سکتی تھی اور دوسری شادی بھی کر سکتی تھی لیکن وہ جذباتی طور پر اپنے شوہر سے اس قدر وابستہ ہے کہ اس کو اپنی ذاتی زندگی سے جدا کرنے کے لئے راضی نہیں ہے۔ لیکن جب ناجائز تعلقات کا ثمر ظاہر ہونے لگتا ہے تو ''مینا'' اس کو ختم کرانے سے انکار کر دیتی ہے، کیونکہ وہ اپنے ماں بننے کے حق سے دستبردار ہونے کے لئے تیار نہیں ہے اور نہ ہی فطرت کے اس نئے مظہر کو قتل کر کے اپنے ضمیر پر مزید بوجھ ڈالنا چاہتی ہے۔ یہیں پر ایک اخلاقی مسئلہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ یتیم خانوں سے متبنّیٰ کئے گئے ان بچوں کو اپنی اولاد کے طور پر تسلیم کرنا کہاں تک جائز ہے جو سماجی قانون کے مطابق زیادہ تر ناجائز ہی ہوتے ہیں یا ان بچوں کی شرعی حیثیت کیا ہے جو مصنوعی تخم پاشی Artificial insemination کے ذریعے عورتوں کی کوکھ میں تخلیق پاتے ہیں۔ اسی سے جڑا ہوا ایک ازلی مسئلہ معاشرتی قوانین وضوابط میں مرد کی برتری اور عورت کی کمتر حیثیت کا بھی ہے کہ بالخصوص تیسری دنیا کے کم ترقی یافتہ ممالک میں جہاں مرد کو ہر طرح کی آزادی اور بے راہ روی کی اجازت حاصل ہے وہیں عورت کے ذہن وجسم پر ہزار طرح کی قدغنیں کیوں عائد ہیں؟

ناول کے آخر میں دانش مینا کی قربانیاں اور رفاقتیں مدنظر رکھتے ہوئے اور اس کی فطری خواہشات کا احترام کرتے ہوئے نئے وجود کو اپنا لیتا ہے۔ لیکن کیا اس کے اس فیصلے سے ناجائز اولاد کے نام کے ساتھ جڑی ہوئی تمام ذلتیں اور مذہبی قوانین کا لگایا ہوا داغ دھل سکے گا؟ کیا ایسے معاشرے میں مینا اور اس کی مستقبل کی اولاد کو نیم جاگیردارانہ قوانین کے تحت سانس لینے والے پسماندہ معاشرے میں عزت ووقار مل سکے گا؟ کیچلی، میں ان اہم سوالات کو اٹھایا گیا ہے۔ یہ قصہ فنی طور پر نہایت معمولی ہے لیکن اپنے اٹھائے گئے نئے سوالات کی بنا پر اہم ہے۔

حوالے

(۱) توبۃ النصوح اور اس کا ماخذ، محمد صادق مطبوعہ رسالہ ماہ نو کراچی ۱۹۵۶ ص 617

(۲) اردو ناول کا آغاز وارتقا۔ ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی ص 131

Allan Walter :- The English Novel- A short critical (۳)

History- Harmond sworth, Panguin 1968-P20-21

(۴) توبۃ النصوح، دیباچہ آگرہ 1874 ص 20

(۵) رویائے صادقہ نذیر احمد دہلی 1899 ص 202

(۶) تلاش وتوازن'' قمر رئیس ادارہ خرم دہلی 1958 ص 25

Aspect of the Novel- E.N. Forster Penguen Books (۷)

England 1974-P-139

The Craft of Fiction- Percy Lubbock- London 1939- P- 62(۸)

Aspect of the Novel-E.M. Forster Eng 1974 P-163(۹)

The craft of fiction, Percy lubbock London 1939-P-80(۱۰)

Making of Literature-James Scott P-366(۱۱)

(۱۲) معاصر ادب کے پیش روڈاکٹر محمد حسن مکتبہ جامعہ دہلی 1982 ص 108

(۱۳) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر احسن فاروقی ادارہ فروغ اردو لکھنؤ 1976 ص 108

(۱۴) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر احسن فاروقی ادارہ فروغ اردو لکھنؤ 1976 ص 161

Sex Literature and consorship D.H. Lawrence N.York (۱۵)

C 953P-74

(۱۶) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ڈاکٹر احسن فاروقی ادارہ فروغ اردو لکھنؤ 1976

The Novel and the modern world David Daiches, (۱۷)

Univ. of Chicago Press Chicago 1964-P-139

(۱۸) The novel ad the modern world D.D. of Ch. Ch.
1964-P-162

(۱۹) عزیز احمد ص35

(۲۰) پریم چند حیات نو، مانک ٹالا پبلشنگ ہاؤس گولا مارکیٹ دریا گنج نئی دہلی ص54

(۲۱) بحوالہ جعفر رضا، پریم چند فن اور تعمیر فن شبستان ۲۱۸ شاہ گنج الہ آباد طبع دوم ۱۹۸۰ء ص129

(۲۲) ’’پریم چند اور تصانیف پریم چند‘‘ مانک ٹالا کچھ نئے تحقیقی گوشے نئی دہلی، ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۵ء ص13

(۲۳) The craft of fiction, Percy Lubbock London-1939
P-29-30

(۲۴) The World's ten Greatest Novelist. Somerset
Maugham New York, 1956-P-15

(۲۵) The Epic strain in the English Novel E.M.W. Tilyard,
London 1958-P-15

(۲۶) The craft of Fiction-P.Lubbock P-12

(۲۷) قلم کا سپاہی، امرت رائے مترجم حکیم چند نیر ساہتیہ اکیڈمی دہلی بار اول 1992 ص 107

(۲۸) پریم چند و فکری مطالعہ‘‘ سید عصیم ص22

(۲۹) پریم چند اور تعمیر فن بحوالہ جعفر رضا، شبستاں ۲۱۸، شاہ گنج الہ آباد ص253

(۳۰) Modern Fiction P-38

(۳۱) The making of literature-Scott James P-231

(۳۲) میری کہانی - پریم چند جلد ۳ ص43

(۳۳) Fifty year of English literature -Scott James-London
1953-P-154

(۳۴) Stream of consciousness in the modern Novel

Hamphery Robert U.S.A. 1962 P-63

(۳۵) آج کا اردو ادب بحوالہ ابواللیث صدیقی ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ باردوم ۱۹۷۹ص 191

(۳۶) تلاش و توازن پروفیسر قمر رئیس ادارہ خرم پبلیکیشن باراول دہلی ۱۹۶۸ص 62

(۳۷) اردو ناول پریم چند کے بعد - ایک بات عصمت چغتائی سے بحوالہ ہارون ایوب، اردو پبلیشرز لکھنؤ ۱۹۷۶ص 7

(۳۸) The Novel Today Philip Hinderson London-1936 P-13

(۳۹) ترقی ادب بحوالہ سردار جعفری انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ باردوم ۱۹۵۷ص 199

(۴۰) The modern writer and his Novel G. S. Fraser- Bombay 1961-P-14

(۴۱) بیسویں صدی میں اردو ناول ڈاکٹر یوسف سرمست نیشنل بک ڈپو مچھلی کمانی حیدرآباد ص 401,402

(۴۲) Reading a Novel- Walter Allen London 1956 P-31

(۴۳) The Novel and the modern world , David Daiches- Univ. of Chicago Press Chicago-1964 P-83

(۴۴) نیا ادب کشن پرشاد کول انجمن ترقی اردو کراچی پاکستان ۱۹۴۹ص 202

(۴۵) سر گنیفیز الستھنک اینڈ ویسٹرن ریلزم، مطبوعہ سی ایل جلد ۲۲، ۱۹۰۷ص 32

(۴۶) ترقی پسند ادب ص 19

(۴۷) پریم چند کے نمائندہ افسانے، ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ ۱۹۸۶ص 17

(۴۸) نئی نسلیں، علیگڑھ، اکتوبر ۱۹۸۵ءص 22,23

(۴۹) میں اور میرا فن کتاب نما دہلی مارچ ۱۹۸۳ءص 30

(۵۰) اداس نسلیں ۲۰۰۳ءص 586

(۵۱) اداس نسلیں، اردو پہلی شہر دہلی ۸۲ءص 592

(۵۲) اداس نسلیں اردو پبلیشرز دہلی ۸۲ء ص593

(۵۳) عبداللہ حسین اداس نسلیں ۱۹۸۲ء اردو پبلیشرز دہلی ص142

(۵۴) اداس نسلیں ص ۱۹۸۲ء اردو پبلیشرز دہلی ص515

Literature and censorship New York 53 D.H. (۵۵)
Laurance. P 74-to 77

(۵۶) اداس نسلیں ص537

Literature and Psychology F.L. Luckas- U.S.A. 1962 (۵۷)
P-15

(۵۸) کرشن چندر کے ادب کے عقلی اور جمالیاتی عناصر۔ ریوتی سرن شرما ماہنامہ شاعر کرشن چندر نمبر ص16

(۵۹) بیسویں صدی میں اردو ناول، ڈاکٹر یوسف سرمست [بحوالہ] نیشنل بک ڈپو حیدرآباد ۱۹۷۳ء ص364

(۶۰) خوشیوں کا باغ ص ۱۹۸۱ء ص54

(۶۱) فلولاجیکل کواٹرلی، اکتوبر ۱۹۵۴ء ص409, 410

(۶۲) "دائرے" علی گڑھ ۱۹۸۶ء ص56

(۶۳) انتظار حسین ایک دبستان، مرتبہ ارتضیٰ کریم ص130

(۶۴) اظہار ۴، ۱۹۷۴ء ص261

(۶۵) "خوشیوں کا باغ" انور سجاد ص119

(۶۶) خوشیوں کا باغ انور سجاد دہلی ۱۹۷۹ء ص29

(۶۷) خطبات گارساں دتاسی" شائع کردہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ص23

(۶۸) "پانی" ۱۹۸۹ء دہلی ص77

حاصل مطالعہ

''اردو کے اہم ناولوں پر انگریزی ناول کے اثرات'' کا جائزہ لینے کے بعد یہ واضح ہوتا ہے کہ انیسویں صدی میں اردو فکشن کے ابتدائی ناول نگاروں میں نذیر احمد، پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبد الحلیم شرر اور مرزا رسواء وغیرہ نے براہ راست مغربی فکشن کا مطالعہ کیا اور انگریزی کے معرفت متعدد مغربی ناولوں کا ترجمہ کیا۔ اس لئے جب ان ناول نگاروں نے بذات خود طبع زاد ناول تخلیق کئے تو انہوں نے مغربی فکشن کے معیار، موضوع، مواد، ہیئت، وتکنیک کو اپنانے کی کوشش کی۔ یہ واضح حقیقت ہے کہ اردو ادب میں ناول نگاری کا فن براہ راست مغرب کی دین ہے۔ ''ناول'' کا لفظ اور اس کی ہیئت انگریزی ادب کے ذریعے اردو میں متعارف ہوئی ہے۔ انگریزی فکشن کا پہلا ناول نگار ڈینیل ڈیفو کو قرار دیا جاتا ہے۔ جن کا ناول ''رابنسن کروسو'' 1719 میں شائع ہوا تھا۔ اردو فکشن میں پہلے ناول نگار ڈاکٹر نذیر احمد کو قرار دیا جاتا ہے جن کا پہلا ناول ''مراۃ العروس'' 1869 میں شائع ہوا تھا۔ چنانچہ اردو ناول کی جب ابتدا ہوئی تھی اس دوران یوروپ میں ناول نگاری کا فن نقطہ عروج پر تھا۔ ڈینیل ڈیفو، رچرڈسن ،فیلڈنگ، اسٹرن، جین آسٹن سے لیکر ڈکینز تھیکرے، وکٹر ہیوگو اور بالزاک وغیرہ کی تخلیقات جو مغربی فکشن میں فن کا مکمل اور جامع نمونہ قرار دی جاتی ہیں وہ منظر عام پر آ چکی تھیں۔ لیکن اردو فکشن میں صورت حال مختلف تھی۔ اس وقت ایسے نثری قصے عنقا تھے جن میں عصری زندگی کے حقائق کی ترجمانی کی گئی ہو۔ ان مغربی فنکاروں کے فن وتکنیک سے اردو ناول نگار براہ راست و بالواسطہ طور پر متواتر متاثر ہوئے۔ حالانکہ اس نئی تکنیک کو برتنے کی اولین کوشش خام ضرور ہے جس کی وجہ سے ابتدا میں داستان، تمثیل اور ناول کا فرق اردو فکشن میں واضح نہیں تھا۔

ڈاکٹر نذیر احمد نے جب ڈینیل ڈیفو'' اور ''ٹامس ڈے'' کے اخلاقی مقاصد کو لیکر اپنے عہد کی معاشرتی ،ثقافتی اور اخلاقی تبدیلیوں کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا تو اردو فکشن میں مغربی طرز کی حقیقت نگاری کی ابتداء ہوئی۔ اور نذیر احمد کے ابتدائی دور کے ناول ''مراۃ العروس''، ''بنات النعش'' اور ''توبۃ النصوح'' اردو ناول نگاری کی بنیاد بنے۔ نذیر احمد نے تعلیمی، اخلاقی اور مذہبی نقطہ نظر سے ناول لکھے جو ابتداء سے ہی مقصدی اور اصلاحی ہوتے ہیں یوروپ میں اٹھارہویں صدی کا ادب مقصدی ادب تھا اور یہ فرد کی اصلاح کا ذریعہ خیال کیا جاتا تھا۔ چنانچہ اس دور کا اکتساب فن اور

ادب کے ذریعے سماج کی اصلاح کرنا تھا۔متوسط طبقے نے سارے مغربی یوروپ اور خاص طور پر انگلستان اور فرانس میں غیر معمولی اثر ورسوخ حاصل کرلیا تھا۔ادب میں انفرادیت اور تخیل کی بلند پر دازی کی جگہ مخصوص اصول وضوابط نے لے لی تھی۔عوام اور خواص میں جذبہ اور تخیل کی جگہ عقل و استدلال کو ترجیح حاصل تھی۔ان مغربی اثرات کا نتیجہ یہ ہوا کہ نذیر احمد کے ناولوں میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی خصوصاً دہلی کے متوسط مسلمان گھرانوں کی عکاسی ملتی ہے۔نذیر احمد نے اٹھارہویں صدی کے مغرب ناول نگاروں کے اخلاقی مقاصد کو ذہن میں رکھ کر اپنے عہد کی ٹھوس سماجی حقیقتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔کیوں کہ اٹھارہویں صدی کے یوروپ میں یہ خیال عام تھا کہ ناول کا خاص کام قصوں کے ذریعے اخلاق کی تلقین ہے۔نذیر احمد کا مقصد فرد اور سماج کو بہتر بنانا تھا، کیونکہ تمام اچھے ناولوں کا مقصد انسان کو تبدیل کرنا اور انسان کے ذریعے سماج کو تبدیل کرنا ہوتا ہے۔چنانچہ نذیر احمد اردو فکشن کے پہلے ناول نگار ہیں جنہوں نے مغربی فکشن سے استفادہ حاصل کر کے مسلم معاشرے کی سیاسی معاشرتی، معاشی اور اخلاقی زندگی کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔اس طرح نذیر احمد کے ناول سماجی ومعاشرتی زندگی کے مسائل کی ترجمانی کرتے ہوئے اصلاح کا ذریعہ بن گئے۔

دوسری جانب اٹھارہویں صدی کے یوروپ میں بورژوا طبقوں کی ترقی سے اخلاقی اقدار میں گراوٹ آ گئی تھی۔عوام میں گناہوں سے رغبت، مادیت پرست، خودغرضی، جعل سازی اور نیکیوں سے نفرت کا عام میلان تھا۔ادب، سیاست، مذہب، فلسفہ وسائنس کی دنیا میں بھی ریا کاری اور سفلہ پن تھا۔ادیبوں کو اپنے خیالات وجذبات کا اظہار کرنے کی آزادی نہیں تھی۔اس لئے اس دور کے تخلیق کاروں نے اپنے عہد کی کمزوریوں کو پیش کرنے کیلئے مزاح وطنز کا سہارا لیا۔سترہویں صدی میں سروانٹیر نے اپنے ناول ''ڈان کوئک زٹ'' میں انسانی کمزوریوں پر طنز کرتے ہوئے قارئین کو ہنسنے پر مجبور کیا۔انہوں نے مزاح اور طنز کے ذریعے انسان کی کمزوریوں اور خامیوں کو بیان کیا ہے لیکن جوناتھن سوئفٹ نے اپنی تصنیف A Battle of Tales of Tub Gulliver's trave-Books میں افراد کے بجائے سماج کو ہدف ملامت کا نشانہ بنایا ہے۔سوئفٹ اپنے عہد کی اخلاقی ومعاشرتی پستیوں اور مروجہ اخلاقی اقدار پر اس طرح طنز وتنقید کرتے ہیں کہ خود زندگی

خطرے میں پڑ جاتی ہے۔دوسری طرف سر رچرڈ اسٹیل کے رسالہ The Tateler کا فرضی مزاحیہ کردار Issac Bickerstaffاور رسالہ The Spectatorمیں Mr. Spectator کے لطیف خاکے تھے۔ان لوگوں کی نگاہیں سماج کی بدعنوانیوں پر تھیں اور انہیں زندگی کی ہر چیز سے دلچسپی تھی۔Issac Bicerstaff نجومی اور جادوگر تھا جو علم نجوم کے تحت ہر شخص کے پوشیدہ حالات جان لیتا تھا اور اپنے خاکوں میں عوام کے سامنے ہر قسم کے حقیقی لوگوں کے خاکے پیش کرتا تھا۔اٹھارہویں صدی میں ان رسالوں کو یوروپ میں اہمیت حاصل تھی کیونکہ اس کے آئینے میں متوسط طبقہ پورے تنوع کے ساتھ نظر آتا ہے اور انگلستان کی سماجی زندگی اور وہاں کی تہذیب وترقی کی پوری تاریخ مل جاتی ہے۔اس کے بعد فیلڈنگ نے Tom Jonesاور اسٹرن نے Uncle Tobby جیسے مزاحیہ کرداروں کے ذریعہ اٹھارہویں صدی کی سوسائٹی پر طنز کیا۔مغرب کے ان فنکاروں کا اثر اردو فکشن میں پنڈت رتن ناتھ سرشار اور منشی سجاد حسین کے ناولوں میں ہے۔پنڈت رتن ناتھ سرشار نے یورپی ناول نگاروں کے فن کا غائر مطالعہ کیا تھا اور انہوں نے سروانٹیر کی ''ڈان کوئک زٹ'' کا آزاد ترجمہ ''خدائی فوجدار'' کے عنوان سے کیا تھا۔بعد میں انہوں نے اسی طرز پر ''حاجی بغلول'' اور ''احمق الدین'' ناول لکھے۔کیونکہ اس عہد میں زندگی وادب کے ہر شعبے میں نئے خیالات رونما ہو رہے تھے اور پرانے اقدار دم توڑ رہے تھے۔لوگ اپنی روایت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے زندہ رہنے کی کوشش کر رہے تھے۔

دراصل اس دور میں لکھنؤ انحطاط کے اس درجے پر آگیا تھا کہ اس کی تہذیب کے مضحکہ خیز پہلو سامنے آ رہے تھے۔چنانچہ اس عہد کا یہ معاشرتی عمل سرشار کے مزاح کا نشانہ بنتا ہے۔اسی طرح سجاد حسین نے انگریزی حکومت کے استحصال کی پالیسی ''ظلم واستبداد وتحکمانہ انداز اور نسلی احساس برتری'' کے خیالات پر طنز کیا۔سرشار اور سجاد حسین مغربی فنکاروں کی طرح اپنے عہد کے معاشرے کی انفرادی واجتماعی زندگی کے ہر پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔اس لئے ان دونوں فنکاروں کی واقعیت میں مغربی فن کا تنوع دیکھنے کو ملتا ہے۔

''فسانہ آزاد'' کے صفحات پر متحرک سرشار کی دنیا کسی طرح سروانٹر کی دنیا سے مختلف نہیں ہے سروانٹر کے علاوہ سرشار و سجاد حسین Cherles Dickens سے بھی متاثر نظر آتے

ہیں۔Charles Dickens نے جس طرح Mr. Pickwich کو مختلف حالات وکوائف میں رکھ کر اسی کی مضحکہ خیزی اور بوکھلاہٹ سے مزاح پیدا کیا ہے اسی طرح سجاد حسین نے حاجی بغلول'' اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے ''میاں آزاد'' کو اپنے معاشرے اور ماحول میں رکھ کر ان کی بوکھلاہٹ،کلبیت اور زور مزاحی سے مزاح کا پہلا نکالا ہے۔اس طرح سرشار اور سجاد حسین نے ان یوروپی فکشن کے کرداروں ڈان، پانچو پانزاں سر راجر کوڈلی، ٹام، انکل ٹوبی وغیرہ کی طرح بدھو(خدائی فوجدار) میاں خوجی اور میاں آزاد (فسانہ آزاد) مہراج بلی (جام سرشار) حاجی بغلول اور احمق الدین وغیرہ کرداروں کو پیدا کیا۔یہ سارے کردار ان مغربی ناولوں کے کرداروں کی طرح زندگی کے فارم سے ہٹے ہوئے ہیں جو معاشرے کی معمول کے روش پر چلتے چلتے کسی غیر معمولی حرکت کے موجب ہوتے ہیں کہ قارئین انکی حرکت پر ہنسنے کے لئے مجبور ہو جاتے ہیں۔وہ لوگ ہر جگہ ایسی مضحکہ خیز صورت میں نمودار ہوتے ہیں کہ ہر فرد و بشر کو ان پر ہنسی آئے بغیر نہیں رہتی اور انکی شخصیت مزاح پیدا کر دیتی ہے۔حالانکہ سجاد حسین کے کردار'' حاجی بغلول'' پر'' ڈان کوئک زٹ'' اور'' میاں خوجی دونوں کا گہرا اثر ہے اور اس کردار میں دونوں کرداروں کی خصوصیات کے اکٹھا ہو جانے سے ایک انفرادی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔اسی طرح'' ڈان کوئک زٹ'' اور'' سانچو پانزا'' جو اپنے تخیل و ادراک کے ساتھ ملکر سرشار کے یہاں'' میاں آزاد'' و'' میاں خوجی'' ہیں۔وہ منشی سجاد حسین کے یہاں'' حاجی بغلول'' اور'' حروف ریوڑی'' بن جاتے ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے مغربی فکشن سے متاثر ہو کر اردو میں ناول نگاری کی باضابطہ ابتدا کی اور تاریخی موضوعات کو اپنایا،شرر نے مغربی فن کے مطالبات کو ہم آہنگ کر کے اردو فکشن میں نہ صرف تاریخی ناول نگاری کی بنیاد ڈالی بلکہ مغرب میں رائج ناول کے سارے فنی اصولوں کو اپنایا۔عبدالحلیم شرر نے اپنے پہلے تاریخی ناول'' ملک العزیز ورجینیا''میں یوروپ کے ناول نگاروں کی طرح پلاٹ،کردار نگاری،واقعہ نگاری اور تکنیک کی فنی لوازم کو بالالتزام برتا ہے۔اٹھارہویں صدی میں یوروپ کی مذہبی سیاسی کشمکش اور اس دور کی اصلاحی و مذہبی تحریکوں نے اسکاٹ کو تاریخی ناول نگار بنا دیا تھا۔کیونکہ اس کشمکش کا اثر پچھلے دو سال میں انگلینڈ کی اخلاقی زندگی پر پڑا تھا۔شرر بھی اسکاٹ کی طرح عبوری دور سے گزر رہے تھے۔

انیسویں صدی کی سیاسی و سماجی محرکات کی وجہ سے شرر کے ذہن پر اسکاٹ کے ناول Talisman کا شدید ردعمل ہوا۔اسکاٹ نے اس ناول میں اسلام کا مضحکہ اڑایا تھا۔شرر نے اردو میں Talisman عیسائی مذہب کو نشانہ بنا کر لکھا ہے بظاہر یہ ناول اسکاٹ کے ردعمل کی شکل میں نمودار ہوا لیکن ترتیب ماجرا کی سادگی، تنوع و رنگارنگ کرداروں کی پیشکش، صاف و سیدھی طرز تحریر تاریخ میں ناول کے لئے انوکھے واقعات کی تلاش اوران واقعات کے بیاں و منظر کشی پر اسکاٹ کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناولوں کے علاوہ سماجی ومعاشرتی ناول بھی لکھے۔ان ناولوں میں وہ یوروپ کے ناول نگاروں کے اخلاقی مقاصد سے متاثر نظر آتے ہیں۔شرر کے ناولوں میں جو گہری پراسراریت دیکھنے کو ملتی ہے وہ رینالڈز اور دوسرے انگریزی زبان کے جاسوسی ناول نگاروں کے اثرات کا نتیجہ کہی جاسکتی ہے۔لیکن شرر کے تاریخی ناولوں پر انکے سماجی ومعاشرتی ناولوں کے مقابلے میں مغربی فنکاروں کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔اب تک نذیر احمد کے اخلاقی قصے مغربی اثرات کے زیر تحت منظر عام پر آ چکے تھے۔اس کے علاوہ پنڈت رتن ناتھ سرشار نے سروانٹر کے طرز پر طنز و مزاح کے ذریعے تہذیبی فضا کو مرکزی حیثیت دی اور عبدالحلیم شرر نے الیگزنڈر ڈوما اور اسکاٹ کی طرح تہذیبی فضا کا رشتہ تاریخ سے ملا کر ماضی کو زندہ کیا تھا۔

لیکن انیسویں صدی کے آخری دہائی میں ''مرزا رسوا'' نے انگریزی وفرانسیسی ناول نگاروں سے متاثر ہوکر ''امراؤ جان ادا'' لکھا اس ناول میں ''مرزا ہادی رسوا'' تکنیک، ہیئت کی سطح پر ہی نہیں بلکہ مواد وموضوع کے اعتبار سے مغرب سے متاثر نظر آتے ہیں۔انہوں نے ''میری کوریلی'' کے جاسوسی ناولوں کا اردو میں ترجمہ کیا تھا اور انہیں ڈیفو، رچرڈسن وفلابیر کی طرح سماجی ذمہ داریوں کا احساس تھا۔اس لئے مرزا رسوا نے ان فنکاروں کی طرح اپنے عہد کے ماضی قریب کی زندگی اور لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے وتہذیب کا مرقع پیش کیا ہے کیونکہ ان کی نگاہ دوسرے مغربی ناول نگاروں کی طرح اپنے دور کے نظام کے تضادات اور انسانیت سوز پہلوؤں پر تھی۔ناول ''امراؤ جان ادا'' کا موضوع ایک طوائف کی داستان حیات ہے۔مرزا رسوا نے امراؤ جان کے طوائف بننے کی ذمہ داری ماحول اور سماج پر عائد کی ہے جو فلابیر کی مادام بواری اور رچرڈسن کی ''پمیلا'' کی طرح سماجی پستی اور

خیر وشر کی علامت ہے۔اور امراؤ جان ادا کی معصومیت ایک المیہ بن جاتی ہے۔مرزا رسوا نے چونکہ مغربی فکشن کا غائر مطالعہ کیا تھا اور وہ مغربی فنکاروں سے متاثر ہوئے تھے۔اس لئے ان کا یہ ناول فلا بیر، ڈیفو، رچرڈسن اور ڈکنس کے اثرات کا نتیجہ ہوسکتا ہے۔اور وہ اس ناول میں یوروپ کی بکھری ہوئی انسان دوستی وتاریخی شعور کے زیر اثر اپنے کرداروں کے تشکیل کرتے ہوئے زوال پذیر سماج کی حقیقی تصویر کو پیش کرتے ہیں۔

اردو فکشن میں انیسویں صدی کی ناول نگاری صرف موضوع کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ ہیئت وتکنیک کے اعتبار سے بھی مغربی اثرات کا نتیجہ کہی جاسکتی ہے ابتداء میں نذیر احمد نے داستانوں کے بیانیہ انداز کے بجائے یوروپ کے اٹھارہویں صدی کے ناول نگار ڈیفو، ٹامس ڈے وفیلڈنگ کے مکالماتی انداز کو اپنایا۔نذیر احمد براہ راست یا بالواسطہ طور پر ان ناول نگاروں کے فن سے متاثر ہوئے تھے اور تقریباً اپنے سارے ناولوں کی تخلیق مکالماتی تکنیک میں کی تھی۔نذیر احمد کے ناول ''توبۃ النصوح''میں انگریزی ناولوں کے مکالموں جیسی ادبی شان دیکھنے کو ملتی ہے۔انہوں نے نصوح کی خود کلامی کے ذریعے زندگی کے تمام امور گناہوں کا احتساب وتعلقات کو فنکارانہ انداز میں پیش کر کے مغربی ناولوں جیسی ڈرامائیت پیدا کی ہے۔یہ ضرور ہے کہ بعض اوقات یہ مکالمے انکے ناولوں میں طویل ہوکر بیانیہ انداز اختیار کر لیتے ہیں جس کی وجہ سے انکی ڈرامائیت مجروح ہو جاتی ہے۔پنڈت رتن ناتھ سرشار نے مکالمہ نگاری کی تکنیک کے ذریعے کرداروں کو زندہ کر دیا۔ان کے کرداروں کے مکالمے نہ صرف اس کردار کو انفرادیت بخشتے ہیں بلکہ اس کے اپنے طبقے و پیشے کا بھی تعین کرتے ہیں۔Cherles Dickens کے کرداروں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ انکا وجود انکے مکالموں کی وجہ سے نمایاں ہوتا ہے۔نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے چونکہ مغرب کے ان ناول نگاروں کے فن کا گہرا مشاہدہ کیا تھا اس لئے ان فنکاروں نے اس تکنیک کو بخوبی اپنایا اور اردو ناول نگاری میں نئی راہیں کھولیں۔بعد میں مولانا عبدالحلیم شرر، مرزا رسوا وسجاد حسین اور سرفراز حسین وغیرہ نے مکالموں کے ذریعے کرداروں کو اجاگر کیا اور اپنے فن میں مغربی ناولوں جیسا تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔نذیر احمد نے John Banyan کی۔ Pilgrim's progress سے متاثر ہوکر''توبۃ النصوح''میں خواب کی تکنیک کو اپنایا ہے۔انہوں نے اس ناول

کی پہلی فصل کے آخری حصے میں خواب کو جو بیان کیا ہے وہ پورے ناول کا محور ہے۔اور اس پر ہی ناول کے پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے۔اردو فکشن میں اس تکنیک کو زیادہ فنی انداز میں بیسویں صدی کے ناول نگاروں نے اپنایا۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اردو فکشن میں انگریزی کے پکارسک ناول کی بنیاد ''فسانہ آزاد'' لکھ کر ڈالی۔بکنز نے پکارسک ناول کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ پکارسک ناول ایک آوارہ گرد کی سوانح حیات ہوتا ہے جو عموماً واحد متکلم میں ہوتا ہے اور عام طور پر مہمات کے سلسلے کو ڈھیلے ڈھالے طریقے پر جوڑنے پر بنتا ہے۔''فسانہ آزاد'' پکارسک ناول کی تعریف پر بڑی حد تک پورا اترتا ہے۔اس ناول میں مرکزی کردار اپنی آوارہ گردی اور مہمات کی وجہ سے مختلف لوگوں سے ملتا ہے، وہ ہر جگہ کی سیر کرتا ہے اور سماج کے مختلف پہلوؤں اور رنگوں کو دیکھتا ہے۔چونکہ سرشار نے ڈان کوئک زٹ'' کی طرز پر ''فسانہ آزاد'' لکھا تھا اس لئے انہوں نے اس تکنیک کو مسٹر وانٹر کی طرح بخوبی استعمال کیا ہے۔پکارسک ناول میں ہیرو کا سابقہ مختلف افراد سے پڑتا ہے اسلئے مختلف کرداروں پر دسترس ہونا ضروری ہے چنانچہ سرشار نے مختلف کرداروں کو اس انداز میں پیش کیا ہے کہ ہر کردار اپنے اپنے طبقے کی نمائندگی کرتا ہوا پکارسک ناولوں کے اصولوں کو پورا کرتا ہے۔حالانکہ اردو کے کچھ ناقدین نے مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا کو پکارسک ناول قرار دیا ہے غالباً یہی ہو سکتا ہے کہ اس ناول میں مرزا رسوا نے غیر شعوری طور پر مغرب کی اس ہیئت سے متاثر ہو کر برتنے کی کوشش کی ہوگی۔لیکن ''امراؤ جان ادا'' پکارسک ناول کے فنی التزامات کی کسوٹی پر پورا نہیں اترتا ہے۔بلکہ اس ناول میں یوروپ کے ڈرامائی جاسوسی و اسراری ناولوں کا انداز ملتا ہے۔ڈرامائی و جاسوسی ناولوں میں کرداروں کے صفات سے عمل ہوتا ہے اور عمل سے کرداروں میں تبدیلی آتی ہے۔یہ کردار نگاری کے تجربات کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں چنانچہ امراؤ جان ادا میں یہ ڈرامائیت ہر جگہ نمایاں ہے، رسوا کہیں کہیں پر فلابیر کی طرح ڈرامائی مناظر سے کہانی کے خدوخال کو ابھارتے چلے جاتے ہیں۔چنانچہ اس کے اس ناول میں فلابیر اور دوسرے یوروپی ناول نگاروں کے جیسی ڈرامائیت دیکھنے کو ملتی ہے۔مرزا رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' میں رچرڈسن کی طرح خطوط کے ذریعے واقعات کی تشکیل کی ہے۔حالانکہ یہ ناول خودنوشت سوانح عمری کے انداز میں ہے اور یہ اپنی تنظیم،

باقاعدگی، توازن اور حسن تشکیل کے اعتبار سے مغربی فن سے قریب تر ہے جس میں واقعات کی تہہ داری آہستہ آہستہ کھلتی چلی جاتی ہے اور ایک واقعہ کے بطن سے دوسرا واقعہ قدرتی طور پر پیدا ہوتا ہے جو دھیمے دھیمے دل نشیں انداز میں بتدریج آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح رسوا کے فن میں جو ترتیب، ربط و تسلسل اور ارتقاء ہے وہ انہیں مغربی فنکاروں کے قریب تر کر دیتا ہے۔ دوسری طرف اردو فکشن کا پہلا نفسیاتی ناول ''امراؤ جان ادا'' کو قرار دیا جاتا ہے۔ اس ناول میں مرزا رسوا نے مغربی ناول نگاروں کی طرح انسانی نفسیات کا تجزیہ کیا ہے۔ انگریزی فکشن کی Moll Flandess Pamela, Roxana کی طرح امراؤ جان ادا اخلاقی اعتبار سے اعلیٰ کردار نہیں ہے اور وہ امراؤ بھی انگریزی ناولوں کی ہیروئن کی طرح خارجی کشمکش کے بجائے داخلی کشمکش میں مبتلا رہتی ہے۔ اس طرح یہ ناول اسکی داخلی سفر کی روداد ہے۔ چنانچہ مرزا رسوا نے شعوری ولاشعوری طور پر ان مغربی فکشن سے متاثر ہو کر ناول ''امراؤ جان ادا'' لکھا تھا۔ حالانکہ وہ رچرڈسن کی طرح پورے ناول میں خطوط نگاری کی تکنیک کو نہیں اپناتے ہیں بلکہ وہ چھوٹے مکالموں اور معمولی عمل کے ذریعے کرداروں کی اندرونی کشمکش کو پیش کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ناول کے آخیر میں رچرڈسن کی طرح ایک خط پیش کر کے امراؤ جان کی تمام سیرت کو قارئین کے سامنے پیش کر دیتے ہیں جس سے امراؤ جان ادا کا تجربہ زندگی، جذبہ محبت اور احساس زندگی واضح ہوتا ہے۔ اس سے قبل نذیر احمد نے اپنے ناول ''ایامیٰ'' اور ''فسانہ مبتلا'' میں بیان کیا تھا۔ ناول ''ایامیٰ'' میں آزادی Pamela یا امراؤ جان ادا کی طرح اپنے حالات خود بیان نہیں کرتی ہے۔ لیکن اس کی ذہنی کشمکش، اس کے تصورات اور ناول کے آخر میں آزادی کی طویل وصیت ناول کو آپ بیتی کا رنگ دے دیتی ہے۔ اس طرح نذیر احمد نے مغرب کی ایک جدید تکنیک کا تجربہ غیر شعوری طور پر اپنے ناول میں پیش کیا تھا۔

انیسویں صدی کے آخر میں عبدالحلیم شرر نے مغرب کے فنی لوازم کو اردو ناول میں پہلی بار متعارف کرایا، یوں تو اردو فکشن میں ''ملک العزیز ورجینیا'' سے تاریخی ناول کی بنیاد پڑتی ہے لیکن شرر کا ناول ''فردوس بریں'' مغربی طرز کی ہیئت کا بہترین نمونہ پیش کرتا ہے۔ اس ناول کے عناصر ترکیبی پلاٹ، کہانی، کردار، مکالمے، ماحول، جذبات نگاری اور فلسفہ حیات ملکر مغربی ناولوں کا آہنگ پیدا کر دیتے ہیں بعد میں شرر نے اپنے دوسرے ناولوں میں ان خصوصیت کو اپنایا۔ شرر نے اسکاٹ سے

متاثر ہوکر اردو ناول میں تاریخی ناول نگاری کی بنیاد ڈالی تھی۔لیکن وہ شعوری طور پر رچرڈسن اور فیلڈنگ سے بھی متاثر ہوئے تھے۔

بیسویں صدی میں ہندوستان ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں ہونے والی شدید تبدیلیوں نے پرانی قدروں کی شکست وریخت شروع کردی تھی۔مذہب اور سماج کے تعلق سے اب خیالات بدلنے لگے تھے۔سائنس کی نئی ایجادات،فرائڈ اور مارکس کے فلسفے نے فرد کے سوچنے اور سمجھنے کے انداز کو بدل دیا تھا۔جس کی وجہ سے اس عہد میں ناول کے موضوع وتکنیک میں نمایاں تبدیلیاں ہوئی تھیں اور اردو فکشن اس دور میں مغرب کی اہم تحریکات کے رجحانات اور تصورات سے متواتر متاثر ہوتا رہا۔چنانچہ اس عہد میں لکھے گئے اردو ناول اپنے موضوع وفن کے لحاظ سے مغربی فکشن کے اثرات کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

پریم چند نے ابتدا میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کے داستانوں اور واقعاتی انداز،بنگلہ ادب کی سادگی وپُرکاری اور انگریزی کے جاسوسی ناولوں کی پراسراریت وتحیرآمیزی کو اپنایا تھالیکن وہ جلد ہی جذبات کے دھندلکوں سے نکل کر حقیقت کی ترجمانی کرنے لگے۔پریم چند گوشہ عافیت سے لیکر گئودان تک کہ بتدریجی عنصر میں روسی حقیقت پسندی اور مارکسی نظریات سے متاثر نظر آتے ہیں۔انہوں نے ٹالسٹائے اور گورکی کی طرح اپنے گردو پیش کی زندگی کا مشاہدہ کیا اور مذہب کے فرسودہ،ضابطوں،حکومت کے جبروسکون۔زمینداروں وامراء کی خود پرستی سے پیدا ہونے والی سماجی بے انصافی،افلاس،اخلاقی پستی اور انسانیت کی بے حرمتی کے خلاف آوازیں اپنے ناولوں میں بلند کیں۔

پریم چند نے ناول ''بازارحسن'' میں معاشرے کی برائی کو سماجی،اخلاقی واقتصادی پس منظر میں پیش کیا ہے۔پریم چند نے مغربی ناولوں کی حقیقت نگاری کے مختلف تصورات ورجحانات سے استفادہ کرکے ہندوستان کی اجتماعی زندگی کی کشمکش کو موثر انداز سے اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔روسی میلان نے عالمی سطح پر اپنے فکری رجحانات اور اشترا کی خیالات سے لوگوں کو متاثر کیا تھا۔پریم چند روسی حقیقت پسندی سے بیحد متاثر ہوئے تھے چنانچہ انہوں نے ٹالسٹائے کی اخلاقیات سے متاثر ہوکر اپنا رشتہ براہ راست عوام سے رکھا اور ان کے دکھ درد کو کہانی کا موضوع بنایا۔پریم چند نے مغربی ناولوں کی حقیقت نگاری کے مختلف تصورات ورجحانات سے استفادہ کرکے ہندوستان کی

اجتماعی زندگی کی کشمکش کو موثر انداز سے اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔

مغربی ادب میں بعض عوامل کے زیر اثر رومانوی تصورات ور جحانات نے مقبولیت حاصل کی۔یوروپ میں رومانوی تحریک ایک اہم ادبی تحریک تھی جو اٹھارہویں صدی کی آخری دہائی سے لیکر انیسویں صدی تک موجود رہی۔لیکن اردو فکشن میں اس کے اثرات بیسویں صدی میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔رومانوی تحریک نے انسان دوستی، عام انسانی مسائل اور موضوعات کو راہ دی تھی۔اس دور میں ''سجاد حیدر یلدرم''، ''نیاز فتح پوری''، ''مجنوں گورکھپوری'' وغیرہ مغرب کے رومانوی اور جمالیاتی تحریک سے متاثر ہوئے تھے۔ان فنکاروں نے مغربی ادب کا براہ راست مطالعہ کیا تھا اس لئے ان کے خیالات پر مغربی مصنفین کے گہرے اثرات تھے۔حالانکہ سجاد حیدر یلدرم نے کوئی طبع زاد ناول تخلیق نہیں کیا۔لیکن ان کے ترکی ناولوں کے ترجمے اسلوب بیان کے باعث طبع زاد ناول کا مقام رکھتے ہیں۔نیاز فتح پوری کے ناولٹ ''شہاب کی سرگذشت'' اور ''ایک شاعر کا انجام'' پر آسکر وائلڈ کے اسلوب کا گہرا اثر ہے۔مجنوں گورکھپوری کے بیشتر ناولوں کے پلاٹ ٹامس ہارڈی اور انگریزی کے بعض دوسرے ناول نگاروں سے ماخوذ ہیں۔انہوں نے مغربی ناولوں سے مرکزی خیال اخذ کر کے ہندوستانی فضا میں اس طرح ڈھال دیا ہے کہ وہ تقریباً طبع زاد معلوم ہوتے ہیں۔قاضی عبدالغفار نے الگزنڈر ڈوما فیلر کے ناول لیڈی ور دی کملاس سے متاثر ہوکر ''لیلیٰ کے خطوط و مجنوں کی ڈائری'' لکھا۔الگزنڈر ڈوما اور قاضی عبدالغفار کے ناولوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مارگریٹ کی زندگی میں انیسویں صدی کا فرانس بول رہا ہے اور لیلیٰ کے خطوط'' کا پس منظر بیسویں صدی کا ہندوستانی سماج ہے۔اردو فکشن میں مغرب کی رومانیت کی وجہ سے عورت ،جنس،حسن وعشق کا ذکر ممکن ہوسکا تھا اور اردو فکشن میں متوسط طبقے کے لوگ اپنے جذبات واحساسات کے ساتھ نظر آنے لگے تھے۔یہ فنکار حسن و رومان کی تلاش، سماجی تناظر میں کرتے ہیں۔یہ ضرور ہے کہ وہ اس تلاش حسن میں سماج سے فرار اختیار کرتے ہیں لیکن ان کی فراریت کسی ماورائی دنیا میں نہیں ہوتی ہے بلکہ کائنات کے آغوش میں ہوتی ہے اس طرح ان فنکاروں نے مغرب میں پروان چڑھ رہی انفرادیت پسندی، آزادی فطرت، انسانی محبت وجذبات کی شدت کو اپنے فن میں جگہ دی اور سماج کے بنائے ہوئے مروجہ روایت سے انحراف کیا۔مغربی ناولوں کے مطالعے نے اس دور کے ناولوں کی ہیئت میں

تنوع پیدا کیا۔قاضی عبدالغفار نے دوسرے مغربی ناول نگاروں کی طرح مکتوباتی انداز میں ''لیلیٰ کے خطوط'' کے ذریعے ناول کے پلاٹ، کہانی اور کردار کو پیش کیا ہے۔مجنوں گورکھپوری نے ترگنیف کے ناول A Dairy of Super Flousman سے ماخوذ ناول ''ایک نکمے کی سرگذشت'' ڈائری کے انداز میں لکھا۔قاضی عبدالغفار نے بھی ''مجنوں کی ڈائری'' میں اسی تکنیک کو اپنایا۔

ترقی پسند تحریک ایک اہم شعوری ادبی تحریک تھی جس نے عالمی سطح پر اردو ادیبوں کو ایک نظریاتی رشتے میں منسلک کرنے کی کوشش کی اور اردو فکشن میں مغرب کے رجحانات ونظریات کو عام کیا، جنگ عظیم کے بعد اقتصادی بحران نے اشتراکیت کو پھیلانے اور مارکسی رجحانات کو عام کرنے میں زبردست حصہ لیا تھا۔ان حالات میں روس میں اشتراکی حکومت کے قیام نے ساری دنیا کو اشتراکیت کی طرف متوجہ کر دیا۔اور فاشزم کے بڑھتے ہوئے خطرات نے ساری دنیا کے روشن خیال اور انسان دوست ادیبوں کو بیدار کر دیا۔1935 میں پیرس میں ایک کانفرنس بلائی گئی جس میں ہنری باربس، میکسم گورکی، روماں رولاں، ٹامس مان، آندرے مالرو اور والڈو فرینک نے حصہ لیا اور یہ طے کیا کہ ادیب وشاعر کو اپنے ذاتی نہاں خانوں سے نکل کر انسانوں کے اجتماعی مفاد اور تہذیب وثقافت کی اعلیٰ اقدار کے لئے رجعت پسند قوتوں کے مقابل آنا چاہئے اور اپنے فن کو انسانیت کی خدمت کے لئے وقف کر دینا چاہئے اس وقت ہندوستانی طلبہ کا ایک گروہ یوروپ میں تعلیم کے سلسلے میں مقیم تھا ان لوگوں کے مقابل ایک طرف مغرب کی ہنگامہ خیز سیاسی وسماجی حالات تھے اور دوسری طرف ہندوستان کی سیاسی وسماجی زندگی کا انتشار اور گھٹن بھری فضا تھی۔سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور ڈاکٹر محی الدین تاثیر نے انگلستان میں ترقی پسند تحریک کی بنیاد ڈالی جس کی پہلی کانفرنس ہندوستان میں اپریل 1936 میں منعقد ہوئی۔اس تحریک کا مقصد نہ صرف ادب کو ہندوستانی سماج میں رونما ہونے والے انقلابی تبدیلیوں کے مطابق بنانا تھا بلکہ مغرب کی روشن خیالی، سائنسی ترقی اور خیال کی عقلیت پسندی کو رواج دینا تھا۔چنانچہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو فکشن عالمی ادب کے رجحانات کی عکاسی کرنے لگا۔سجاد ظہیر، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور عزیز احمد نے اردو ناول کو مغرب کے جدید رجحانات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی اور مغرب کے حقیقت پسند رجحانات کو فروغ دیا۔

بیسویں صدی کے ان ناول نگاروں نے زندگی کے تجربات کو ٹھوس حقائق کے احساس کے ساتھ پیش کیا۔ان فنکاروں نے خوبصورتی ،بدصورتی ،برائی ،اچھائی کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش کی ۔مغرب کے عرفاں وآ گہی ،جدید سائنسی علوم اور بشیرت اور عقلیت کو نئی کسوٹی پر رکھ کر اردو فکشن میں نیا انداز پیدا ہوا۔ان ناول نگاروں نے کرداروں کے داخلی و خارجی زندگی کی ترجمانی کی ۔انہوں نے مارکس کے نظریات پر ماحول اور سماج کا تجزیہ کیا لیکن فرد کی داخلی زندگی کو بیان کرنے کے لئے جدید نفسیاتی علم اور ''تحلیل نفسی'' کے نظریات کو مدنظر رکھا۔اس طرح اردو ناولوں میں مغربی فکشن کی طرح زندگی کے جدلیاتی شعور، تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت نگاری کی ایک تازہ لہر پیدا ہوئی ۔فرائڈ، جیمس جوائس اور ڈی ،ایچ لارنس سے متاثر ہو کر اردو ناول نگاروں نے کرداروں کا تجزیہ اور ارتقاء جدید نفسیات کی روشنی میں کیا۔فرائڈ نے جنسی جبلت اور شعور ولاشعور کے حوالے سے انسانی ذہن کے پراسرار و پنہاں گوشوں تک رسائی حاصل کی ۔جنسی احساسات و جذبات کا کھل کر بیان کیا جانے لگا کیوں کہ فرائڈ کے جدید نفسیاتی علم نے انسانی زندگی کے لئے جنس کو ضروری قرار دیا تھا جس کی وجہ سے ایک ایسے فطری انسان کا تصویر پیدا ہوا جو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر فطری جبلتوں کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔اس فطری انسان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ سماجی ذمہ داریوں سے آزاد ہو کر انفرادی و ذاتی تسکین حاصل کرنا ہے۔فرائڈ کے ان نظریات سے متاثر ہو کر عزیز احمد اور عصمت چغتائی نے اپنے ناول لکھے۔عزیز احمد نے جنسی بے راہ روی پر تنقید نہیں کی ہے بلکہ سماج میں پھیلی ہوئی گندگیوں کو بے نقاب کیا ہے۔اسی طرح عصمت چغتائی نے فرائڈ کے نظریات کی روشنی میں متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والی لڑکی ''شمن'' کے جذباتی و نفسیاتی الجھنوں کو موضوع بنایا ہے۔اور اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ والدین کی غلط تربیت انسان کی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔''شمن'' کا جذباتی اور ذہنی سفر متوسط طبقے کی گھناؤنی اور گھریلو فضا اور دشوار گزار سماجی راہوں کو طے کرتا ہوا معاشرے کی پوشیدہ برائیوں کو ظاہر کرتا ہے۔عصمت چغتائی نے ''شمن'' کے شعور کے ذریعے ملک کی سیاسی ،سماجی اور اقتصادی پس منظر کو بھی پیش کیا ہے۔

بیسویں صدی میں اردو فکشن موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک اور ہیئت کی سطح پر مغربی فکشن

سے متواتر متاثر ہوا۔ یوروپ میں ہنری جیمس۔ ڈی ایچ۔ لارنس، جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کے ناول اس دور میں خاص مقبولیت حاصل کر رہے تھے۔ ان فنکاروں نے اپنے ناولوں میں ''شعور کی رو'' تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ''شعور کی رو'' تکنیک کے ذریعے ذہن وشعور کی بدلتی ہوئی کیفیات کو اسی طرح پیش کیا گیا کہ کردار کی پوری زندگی، اس کی ذہنی فضا، اس کے ذہنی تجربے، اس کی داخلی زندگی اور اس کے ماضی کی یادوں کی وجہ سے اس کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات سے اس کی نفسیاتی حالت کی تصویر کشی کی تھی۔ یوروپ میں اس تکنیک کو سب سے پہلے ڈاروتھی رچرڈسن نے اپنے ناول Pointed Roof میں اپنایا تھا۔ بعد میں اس تکنیک کا استعمال جیمس جوائس نے اپنے ناول Ulysiss اور ورجینا وولف نے To the light house میں کیا تھا۔ سجاد ظہیر نے ان مغربی ادیبوں کا براہ راست مطالعہ کیا تھا اور وہ ان لوگوں سے شعوری طور پر متاثر ہوئے تھے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے ناولٹ ''لندن کی ایک رات'' میں ''شعور کی رو'' تکنیک کا استعمال کیا اور اردو فکشن کو پہلی بار اس تکنیک سے متعارف کرایا۔ حالانکہ سجاد ظہیر نے بیحد چھوٹے پیمانے پر ہی سہی ایک مغرب کے عظیم ادبی تجربے کا عکس اس فکشن میں پیش کیا سجاد ظہیر ''لندن کی ایک رات'' میں جیمس جوائس سے بیحد متاثر نظر آتے ہیں۔ اس ناولٹ میں انہوں نے جوائس کے Ulysis کی طرح ''ڈبلن کا ایک دن'' کے بجائے ''لندن کی ایک رات'' کا ذکر کیا ہے۔ جو چند نوجوانوں کی حکایت شب نہیں بلکہ ہندوستان کی خارجی، سیاسی اور سماجی زندگی کا مرقع ہے، اس میں سجاد ظہیر نے داخلی خود کلامی'' اور آزاد تلازمہ خیال'' کے فنکارانہ شعور سے کرداروں کو اچھوتے انداز میں زندہ کیا ہے۔ اس طرح یہ ناولٹ اپنی تکنیک، ہیئت، نقطہ نگاہ اور فنی ساخت کے اعتبار سے جدید امکانات اور مغربی فکشن کے اثرات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس عہد کے دوسرے فنکاروں عزیز احمد، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر نے ''شعور کی رو'' اور ''آزاد تلازمہ خیال'' کی تکنیک کے ذریعے ماضی کی یادوں اور تجربات کو حال کے تجربے سے وابستہ کر دیا ہے۔ عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں شعور کی رو'' تکنیک کا استعمال جیمس جوائس کی طرح بھرپور انداز میں نہیں کیا ہے، لیکن انہوں ''گریز'' میں نعیم کے شعور اور نقطہ نظر کے ذریعے پورے ناول کو بیان کیا ہے جو جوائس کے اثر ہی کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ عزیز احمد مغربی ناول نگاروں سے براہ راست متاثر ہوئے تھے اور انہوں نے ان یوروپین فنکاروں کی

تخلیقوں کا مطالعہ کیا تھا۔

دوسری طرف عصمت چغتائی نے جوائس کے ناول Portrait of the Artist کی طرح ''ٹیڑھی لکیر'' لکھا یہ ناول بحیثیت آپ بیتی، غیر معمولی سچائیوں کا حامل اور زندگی کے حقائق پر مبنی ہے۔قرۃ العین حیدر نے ورجینیا وولف سے متاثر ہوکر ''آگ کا دریا'' ناول لکھا۔آگ کا دریا کے علاوہ ان کے دوسرے ناولوں میں خارجی عمل کے بجائے انسانی ذہن کا عمل مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔زندگی بقول ورجینیا وولف روشنی کا ایک ایسا ہالہ ہے۔ایک ایسا نیم شفاف ملفوف ہے جوشعور کے آغاز سے انجام تک ہم پر محیط رہتا ہے۔اس لئے انکا خیال ہے کہ اس تغیر پذیر انجان روح کے خواب گوں فضا کو،خواہ وہ کتنی ہی نازک اور تہہ دار ہو،ناول میں اس طرح پیش کرنا کہ اجنبی اور خارجی عناصر کم ازکم راہ پائیں، ناول نگار کا حقیقی منصب ہے۔اس زندگی کو صرف ''شعور کی رو'' اور ''آزاد تلازمہ خیال'' کے ذریعے ہی گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔چنانچہ قرۃ العین حیدر نے بھی ورجینیا وولف سے متاثر ہوکر وقت کے تسلسل میں سماجی حقیقتوں اور زندگی کے مختلف قدروں وتصورات کو اپنے ناولوں میں شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال'' کے ذریعے پیش کیا ہے۔انہوں نے ''آگ کا دریا'' میں ہندوستان کی ڈھائی ہزار سال پرانی تہذیب و تاریخ کی داستان کو سمیٹ کر ناول کی ہیئت دی ہے۔اس ناول کا کردار ''گوتم نیلمبر'' جیمس جوائس کو یولیسس کی طرح اپنی اندرونی دنیا کا سیاح ہے جو پورے تاریخ انسانی کی نمائندگی کرتا ہے۔لیکن یہ ضرور ہے کہ ان کے یہاں ورجینیا وولف کی طرح عام موضوع کے اعتبار سے پلاٹ نہیں ملتا ہے بلکہ اس کی جگہ زندگی کے واقعات اور پیش آنے والے مختلف حادثے ہوتے ہیں اور ان کے کردار شعور کی رو' یا آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے ان کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں اور یہ سارے کردار ایک مقام پر آکر جامد ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے سوچنے کا انداز ایک جیسا ہوتا ہے لیکن ورجینیا وولف کے یہاں اس یکسانیت کا احساس قطعی نہیں ہوتا ہے۔چنانچہ قرۃ العین حیدر کا یہ ناول زماں ومکاں، فکر وشعور، تہذیبی نیرنگی اور تحلیل نفسی کے اعتبار سے مغربی ناولوں کے کینوس کی نشاندہی کرتا ہے۔دوسری طرف قرۃ العین حیدر مغرب کے فلسفہ وجودیت سے بھی متاثر تھیں۔سارتر کے مطالعہ کے بعد اردو فکشن میں وجودی تصورات نے مقبولیت حاصل کی۔کیونکہ وجودیت جن فلسفیانہ مسائل کو زیادہ اہمیت دیتی ہے ان میں اقدار کا

مسئلہ، انسانی صورتحال،تنہائی،عقلی وغیر عقلی آزادی، اعتبار وعدم اعتبار، وجود، وقت اور موت کے مسائل شامل ہیں۔قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقات میں ان مسائل کو پیش کیا ہے قرۃ العین حیدر کے علاوہ بانو قدسیہ، انتظار حسین نے بھی ان مسائل کو پیش کیا ہے۔ بیسویں صدی کے یہ ناول نگار سارتر کی طرح انسان کو نا امیدی، عدم اعتماد کے بحران سے نجات دلا کر اپنی ذات پر اعتماد کرنا سکھاتے ہیں کیونکہ فرد ہی اپنے خیر وشر کا ذمہ دار ہوتا ہے۔لیکن موجودہ دور کا انسان ابہام،شکوک و شبہات، ڈر وخوف اور uncertainty کا شکار ہے۔سارتر کی طرح ہی تخلیق کار بھی انسان کے وجود کی ماہیت اور اسکی داخلی کیفیت کو جاننے کے لئے بے چین ہیں کہ وہ موجودہ حالات کو کس طرح پہنچا۔اور ان لوگوں کا کردار بھی سارتر کے کردار کی طرح آزادی چاہتا ہے۔ چنانچہ اردو ناول کی ابتدا سے لیکر آج تک مغرب کے اثرات یوروپ کی مختلف تحریکات اور امکانات کے زیر تحت فروغ حاصل کرتا رہا ہے، اردو ناول نگاروں نے اپنی تخلیقات کو مغرب کے معیاری ناولوں کی طرح فن اور زندگی کی جدید تر تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے اپنی تکنیک میں جدت پیدا کی۔اس دوران حقیقت نگاری کی مغربی تحریک سے متاثر ہو کر بہت سے ناول لکھے گئے جس میں شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' خدیجہ مستور کا ''آنگن'' اور عبداللہ حسین کا کامیاب ناول ''اداس نسلیں'' اپنی بے لاگ حقیقت نگاری اور فن کی جدّت سے مغربی اثرات کی نشاندہی کرتا ہے ''اداس نسلیں'' اپنے موضوع اور ٹریٹ منٹ کی وجہ سے زیادہ مشہور ہوا مگر ان کے اسلوب کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔انکا تیکھا اور چبھتا ہوا نثری اسلوب کانٹے دار ہے۔ان کی رواں نثر مغربی فنکاروں کی طرح تاریخ کے بھنور کو زمانی و مکانی خواص کے ساتھ نمایاں کرتی ہے۔ بیانیہ میں صورت حال کی عکاسی ایسی کرتے ہیں کہ افراد کے باطن اور منظر کی دلکش واضح ہو کر قاری کو اپنی گرفت میں سے لیتی ہے۔اس طرح ''اداس نسلیں'' فن حقیقت نگاری کی بھر پور ترجمانی کرتا ہے۔

انور سجاد اردو ناول کے فن میں ایک ایسا نام ہے جن کے تخلیق کے گئے شہ پارے کے متعلق ناقدین نے اعتراض کئے کہ یہ کیسا ناول ہے کہ جس کو کئی بار پڑھنے کے بعد بھی سمجھنا مشکل ہے۔دراصل وہ مغربی تحریک وجودیت سے متاثر تھے۔وہ مغربی اثرات کا ذکر خود ہی کرتے ہیں:-

صرف فرائڈ کا Influence نہیں تھا۔پھر میں نے یونگ وغیرہ کو بھی پڑھا،تو محسوس ہوا

کہ...... جتنی کہ آپ کی انسان کی خارجی دنیا ہے، اندرونی دنیا بھی اگر اس سے زیادہ نہیں تو اس سے کم اہم نہیں ہے''۔انور سجاد کے یہاں ناول ''خوشیوں کے باغ'' میں خاموش اور گفتگو لفظ کے اشتعال میں جو نیا انوکھا ذائقہ ہے، وہ اسی وجودی نقطہ نظر کا زائدہ ہے۔الفاظ کے تئیں اور خاموشی کے تئیں وجودی سروکار کے بغیر ایسا ناول لکھنا ممکن نہ تھا اس ناول کے کردار اپنا نام و پہچان سے عاری ہیں اور ساری کہانی کی تہیں ''میں'' کے ذریعے کھولی گئی ہیں۔''میں'' ایک غیر انسانی اور غیر جمہوری معاشرے میں رہتے ہوئے جس مسلسل تناؤ کا شکار ہے، وہ دراصل کسی فرد واحد کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ ایک پوری قوم کا مسئلہ ہے۔

اس کے علاوہ یوروپ کی بعض ادبی تحریکوں یعنی Symbolism Surealism وغیرہ کے اثرات کے تحت اردو میں جدید طرز کے علامتی ناول لکھے گئے۔اردو میں پریم چند سے لیکر منٹو و بیدی تک حقیقت نگاری میں کچھ ایسی سطحیں تھیں۔جن سے علامتی مفاہیم کا دروازہ کھل سکتا تھا لیکن باقاعدہ علامتی ناول کا آغاز پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مینرا اور سریندر پرکاش سے ہوا۔نئے ناولوں کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا، یعنی حقیقت صرف وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسما و اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔نیز یہ کہ ناول صرف شعوری یا منطقی رشتوں کا نام نہیں ہے، اس میں لاشعور کی کارفرمائیوں کا بھی عمل دخل ہے۔چنانچہ وقت کے منطقی رشتے اور زمان و مکاں کی تعبیریں مسترد قرار پائیں اور وقت کا تصور ایک تسلسل کے طور پر درآیا۔تخلیقی رویے کی اسی بنیادی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پچھلے دور کی سطحی رومانیت کھوکھلی جذباتیت، استعیاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت سب زد میں آئے اور ان پر خط تنسیخ کھنچ گیا۔نئے ناول نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصور حقیقت اور اظہار کے پیرایوں میں تبدیلی سے کرائی یعنی لفظ صرف لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی UNIQUENESS چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں یعنی زندگی کی نوعیت اور

ماہیت خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفانِ ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگا رنگی ناول کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔

لہٰذا یوروپ کی اس تحریک Surerealism کے اثرات کے تحت اردو میں جو جدید طرز کے علامتی ناول لکھے گئے۔انہیں جوگندر پال کا ناول ''بیانات'' اور ''نادید'' انور سجاد کا ''جنم روپ'' اور ''غضنفر'' کا ناول ''پانی'' شامل ہے۔

''پانی'' جس میں سیاسی رہنماؤں اور مذہبی ٹھیکیداروں پر طنزیہ ضرب کاری کی گئی ہے۔ناول کا مرکزی کردار بے نظیر موجودہ نسل کا علمبردار ہے جو پیاسا ہے اور پانی کی تلاش میں بھٹکتا ہے اسے سیاسی چالوں سے واقف نہیں ہے۔ جو تمام چالوں سے واقف ہے اور بے نظیر کو ان سے آگاہ کرتا ہے۔تالاب کے مگر مچھ بے نظیر کو پانی نہیں دیتے تو وہ دار التحقیق کے سائنسدانوں سے ملتا ہے، صوفیوں کے پاس جاتا ہے مگر کہیں اسے کامیابی نہیں ملتی ہے۔نہنگ اتنے طاقتور ہو گئے ہیں کہ بے نظیر ان کو مار بھی نہیں سکتا، ان کی موت، کرتب سازیاں فریب وافترا پردازیاں ہندوستانی سیاست کے ساتھ ساتھ عالمی سیاست کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں۔جس کا منظر نامہ تمام استحصال شدہ مما لک تک پھیل سکتا ہے۔اسلوب تحریر مغربی ناول نگاروں کی طرح رواں دواں ہے اور قاری کو خوبصورتی سے داستانوی فضا کی سیر کراتا ہے۔مجموعی طور پر ''پانی'' علامتی ناول نگاری کا سب سے کامیاب تجربہ ہے۔

غضنفر کا دوسرا ناول ''کینچلی'' کسی حد تک ایک نفسیاتی ناول ہے۔جس میں کرداروں کی نفسیات کی بھر پور عکاسی کی ہے۔مغربی ناول نگاروں کی طرح اس ناول میں ''جنس اور انسانی فطرت'' کو بڑے انوکھے انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ ناول ایک نئی انسانی پرابلم کو زیر بحث لاتا ہے۔دانش اور مینا ایک مثالی گرہستی بساتے ہیں لیکن ایک حادثے میں دانش کے مفلوج ہو جاتے کے بعد جہاں دونوں پر اقتصادی آلام کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے۔وہیں حسین وخوبصورت مینا ایک نوجوان کی بھر پور مردانہ کشش کے آگے سپر ڈال دیتی ہے۔جس کے نتیجے میں ایک ناجائز وجود اس کے اندر پرورش پانے لگتا ہے مینا۔اخلاقیات بنام خواہشات کے ڈائلیما میں بری طرح پھنسی رہتی ہے۔ایک طرف وہ اپنے شوہر کے لئے اس قدر مخلص ہے کہ اس کے مفلوج جسم کو اچھی طرح پالتی ہے گھر کا سرمایہ اور

زیورات تک بیچنے کے بعد خود ایک دفتر میں چپراسن کی ملازمت کرتی ہے اور کسی نہ کسی طرح اپنے شوہر کا علاج بھی کراتی رہتی ہے لیکن جب ناجائز تعلقات کا ثمر ظاہر ہونے لگتا ہے تو مینا اس کو ختم کرانے سے بھی انکار کر دیتی ہے۔ کیونکہ وہ اپنے ماں بننے کے حق سے دستبردار نہیں ہونا چاہتی۔

بہرحال ''کینچلی'' مغربی فکشن کی طرح نئے نئے مسائل اٹھانے کا تجربہ کرنے والا ایک جدید ناول ہے۔ مغرب میں تصنیف کئے گئے ناول اپنے اندر ایسی ہی سب خصوصیات رکھتے ہیں۔ مغربی فنکار زندگی کے نت نئے مسائل کو خوبصورتی کے ساتھ اٹھاتے ہیں بالکل اسی طرح غضنفر نے ''کینچلی'' میں ''مینا'' و ''دانش'' کے ذریعے، بہت سے اہم سوالات اٹھائے ہیں۔

ناول کو اس کی وسعت، ہمہ گیری اور آفاقیت کی بنا پر سبھی جدید نثری اور شعری اصناف میں اہم ترین مقام حاصل ہے۔ کیونکہ دیگر اصناف اپنے اختصار، ابہام اور رمزیت کی بنا پر روز بروز پیچیدگی کی طرف مائل اور ذرائع ترسیل کی ترقیات کے باعث سمٹتے جانے کے باوجود پھیلی ہوئی انسانی زندگی کو مکمل طور پر گرفت میں لانے میں شاذ و نادر ہی کامیابی سے عہدہ برآ ہو پاتی ہیں۔ اسی لئے اگر ناول کو مادرالاصناف Mother of all forms قرار دے دیا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔

ہر بڑا ناول جہاں کائنات سے اپنے تھیم اور کردار اخذ کرتا ہے، وہیں وہ دنیا کے سروکاروں اور حیات انسانی کی بے کیف تفصیلات سے ماورا خود ایک جہان معنی معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے کسی مختصر جائزے میں ایک عظیم ناول کی روح کو گرفت میں لانا اور اس کے کثیر الجہتی تناظر کو تنقیدی اصطلاحات کے ذریعے دوبارہ تشکیل دینا، ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔

ناول کا فن اپنے تجربات اور تنوع کے باوجود روایت سے وابستہ کسی نہ کسی حد تک رہا ہے یعنی اس کی عمارت خواہ کسی ڈیزائن کی ہو، بنیاد روایتی ہی رہی ہے۔ اس لئے کہ ناول زندگی کی تخیلی تشکیل نواز زندگی کی فلسفیانہ تعبیر کا فن ہے۔ ناول نگار پہلے اس الجھی ہوئی پیچیدگی اور پراسرار زندگی کو اپنے تاریخی شعور کی مدد سے سمجھتا ہے اور پھر اپنی مہارت اور اسلوب بیان کے سہارے ایک خاص ہیئت میں ڈھالتا ہے۔ زندگی اور اس سے وابستہ حقائق اس کے لئے خام مواد ہوتے ہیں۔ اپنے تخیل کی مدد سے جب وہ اس مواد کو قصہ کے پیکر میں ڈھالتا ہے تو وہ اس ذمہ داری سے دست کش نہیں ہو سکتا کہ ناول میں اسے اپنے مواد کو انسانی جذبات اور احساسات کی تصویروں کے سہارے روشن

تر اور معنی خیز اسلوب میں پیش کرنا ہے۔ شاید یہی وہ کڑی آزمائش ہے جس کی بنا پر ناول کم لکھے جاتے ہیں اور جو لکھے جاتے ہیں وہ روایت کے احساس سے عاری نہیں ہوتے۔

اردو ناول کو آفاقیت سے ہمکنار کرنے کے لئے اور اسے ارتقاء کی نئی نئی منزلوں سے گزرنے کے لئے ضروری ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ناول کے اسالیب، موضوعات اور ہیئتوں میں تجربے ہوتے رہیں مگر ان تجربوں کی اساس روایت پر ہی رکھی جائے، کیونکہ یہ صنف روایت سے بغاوت کی متحمل ہرگز نہیں ہوسکتی۔ اس مطالعے میں شامل ناولوں پر تنقیدی نگاہ ڈالنے کے بعد فکشن کا نقاد اردو ناول کے مستقبل سے مایوس نہیں ہوسکتا۔ اردو ناول میں اسلوب و اظہار کی سطح پر جو تجربے ہورہے ہیں وہ خوش آئند اور روشن امکانات کی طرف واضح اشارہ کررہے ہیں۔

منتخب کتابیات

(۱)ابن فرید''میں ہم اور ادب''ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1977

(۲)احمد عتیق''سجاد ظہیر کی تخلیق اور تنقیدی جہات''مطبع نو بجار پریس کراچی 1992

(۳)احمد عزیز''ترقی پسند ادب''کاروانِ ادب ملتان صدر 1986

(۴)احمد کلیم الدین''اردو زبان اور فن داستان گوئی''ادارہ فروغ اردو امین آباد پارک لکھنؤ 1977

(۵)احمد۔ل''روسی فکر اور مفکر''ناشر انجمن ترقی اردو (ریاستی شاخ مغربی بنگال) جی 91 بولائی دت اسٹریٹ کلکتہ

(۶) آدم شیخ (ڈاکٹر)''مرزا رسواء حیات اور ناول نگاری''نسیم بکڈ پو لاٹوش روڈ لکھنؤ 1968

(۷)اسلم فرخی''محمد آزاد- حیات وتصانیف''مطبوعہ کراچی نامعلوم۔

(۸) اشفاق احمد اعظمی'' نذیر احمد شخصیت اور کارنامے'' تقسیم کار مکتبہ شاہراہ اردو بازار دہلی ۶-1974

(۹)انصاری اختر''اردو فکشن بنیادی وتشکیلی عناصر''دارالاشاعت ترقی اردو شاہدرہ دہلی 1988

(۱۰)آل احمد سرور''جدیدیت وادب''شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی علیگڑھ 1969

(۱۱)آل احمد سرور''نظر اور نظریہ''مکتبہ جامعہ نئی دہلی 1973

(۱۲)انور سدید (ڈاکٹر)''اردو ادب کی مختصر تاریخ''مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد 1991

(۱۳)انور سجاد''خوشیوں کا باغ''

(۱۴)انور صدی''اردو ادب کی تحریکیں، کراچی 1985

(۱۵)بخاری سہیل''اردو ناول نگاری''مکتبہ جدید لاہور 1960

(۱۶)بھٹاچاریہ شانتی رنجن''بنگالی ہندوؤں کی اردو خدمات''ای-اے، اشوک نگر زیجنٹ پاک کلکتہ 1963

(۱۷)بیدل عظیم آبادی''انتخاب شر رعرف شاہکار نثر''1953

(۱۸)بیگ مرزا حامد (ڈاکٹر)''مغرب سے نثری تراجم''مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد 1986

(۱۹)پرشاد، بابو شیو''قصہ سینڈفورڈ مرٹن''گورنمنٹ پریس الہ آباد۔1987

(۲۰) پریم چند ''گئودان''

(۲۱) جالبی جمیل (ڈاکٹر) ''تاریخ اردو ادب'' جلد اول دوم ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی 1977,1984

(۲۲) جالبی جمیل ''ادب کلچر اور مسائل'' مرتبہ خاور جمیل رائل بک کمپنی کراچی 1986

(۲۳) جاوید نہال (پروفیسر) ''بنگال کا اردو ادب'' ناشر اردو رائٹرس گلڈ، کلکتہ۔

(۲۴) جعفر رضا ''پریم چند کہانی کے رہنما'' رام نرائن اول بینی مادھو الہ آباد 1969

(۲۵) جعفر رضا ''پریم چند فن اور تعمیر فن'' شبستاں 218 شاہ گنج الہ آباد 1980

(۲۶) جعفرہ سیدہ (ڈاکٹر) ''اردو مضمون کا ارتقاء'' انجمن ترقی اردو کراچی پاکستان 1954

(۲۷) جعفری علی سردار ''ترقی پسند تحریک کی نصف صدی'' شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی 1987

(۲۸) جعفری علی سردار ''ترقی پسند ادب'' انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڑھ 1957

(۲۹) جین گیان چند (ڈاکٹر) ''اردو کی نثری داستانیں'' انجمن ترقی اردو کراچی 1954

(۳۰) حسن مولوی میر ''مغربی تصانیف کے اردو تراجم'' دفتر ادارہ ادبیات اردو رفعت منزل خیریت آباد مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ مشن پریس 1939

(۳۱) حسین احتشام ''اردو ادب کی تنقیدی تاریخ'' ترقی اردو بیورو نئی دہلی 1983

(۳۲) حسین اختر رائے پوری ''ادب اور انقلاب'' نیشنل انفارمیشن اینڈ پبلیکیشنز نامعلوم

(۳۳) حسین اعجاز (ڈاکٹر) ''مختصر تاریخ ادب'' اردو کتاب گھر دہلی بار دوم

(۳۴) حسین اعجاز (ڈاکٹر) ''نئے ادبی رجحانات'' الہ آباد 1957

(۳۵) حسین عابد ''قومی تہذیب کا مسئلہ'' انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڑھ 1955

(۳۶) حسین مجتبیٰ (ڈاکٹر) ''اردو ناول کا ارتقاء'' پرویز بک ڈپو دہلی 1974

(۳۷) حسین ممتاز ''ادب اور شعور'' اردو مرکز لاہور 1969

(۳۸) حسین سید حامد ''نثر اور انداز نثر'' نسیم بک ڈپو 25 لاٹوش روڈ لکھنؤ 1984

(۳۹) حاجی جمیل ''ادب کلچر اور مسائل'' مرتبہ خاور جمیل راہل بک کمپنی کراچی 1986

(۴۰) خاتون طیبہ (ڈاکٹر) ''اردو میں ادبی نثر کی تاریخ'' (1857-1914) ناشر ڈاکٹر طیبہ خاتون 321 گلی گڑھیا جامع مسجد دہلی 1989

(۴۱) خان اشفاق احمد ''نذیر احمد کے ناول'' مکتبہ جامعہ ہمدرد دہلی 1966

(۴۲) خان سلامت اللہ ''امریکی ادب کا مختصر جائزہ'' نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا نئی دہلی 1978

(۴۳) خان یوسف حسن ''فرانسیسی ادب'' انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڑھ 1962

(۴۴) خلیل الرحمن اعظمی (ڈاکٹر) ''اردو ترقی پسند ادبی تحریک'' انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ 1972

(۴۵) راجہ، فاطمہ ''اردو فکشن کی وضاحتی فہرست 1947 سے 1967 تک'' انجمن ترقی اردو ہند اردو گھر نئی دہلی

(۴۶) سید عبداللہ (ڈاکٹر) ''سر سید احمد خاں اور ان کے رفقاء کی نثر کا فکری اور فنی جائزہ'' ناشر رحمن بک ڈپو اردو بازار دہلی

(۴۷) سکسینہ رام بابو ''تاریخ اردو ادب'' ترجمہ مرزا محمد حسن عسکری لکھنؤ 1957

(۴۸) سیمیں ثمر فضل (ڈاکٹر) ''ہندوستانی مسلم خواتین کی تعلیم و ترقی میں ابتدائی اردو ناولوں کا حصہ'' سنہ اشاعت 1991

(۴۹) سمیع اللہ ''انیسویں صدی میں تصنیفی ادارے'' طباعت نشاط پریس آفسیٹ ٹانڈہ فیض آباد 1988

(۵۰) سمیع اللہ ''فورٹ ولیم کالج ایک مطالعہ'' نامعلوم

(۵۱) سید لطیف حسین ادیب ''سرشار کی ناول نگاری'' انجمن ترقی اردو کراچی 1961

(۵۲) سید عبداللہ (ڈاکٹر) ''اردو ادب جنگ عظیم کے بعد'' لاہور 1941

(۵۳) شرر عبدالحلیم ''اردو کا کلاسیکی ادب'' ناشر مجلس ترقی ادب کلب روڈ لاہور

(۵۴) صدیقی ابواللیث ''آج کا اردو ادب'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1979

(۵۵) صدیق عتیق ''سر سید احمد خاں ایک سیاسی مطالعہ'' مکتبہ جامعہ لمٹیڈ 1977

(۵۶) صدیقی عتیق ''ہندوستانی اخبار نویسی (کمپنی عہد)'' انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڑھ 1957

(۵۷) صدیقی محمد عتیق ''گل کرسٹ اور اس کا عہد'' انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڑھ 1979

(۵۸) صغیر افراہیم ''پریم چند ایک تصنیف'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1987

(۵۹) ضیاء الدین (ڈاکٹر) ''تاریخ التعلیم'' مطبع انسٹیٹیوٹ علیگڑھ کالج علیگڑھ 1918

(۶۰) عبدالسلام پروفیسر ''قرۃ العین حیدر اور ناول کا جدید فن'' اعجاز پبلیشنگ ہاؤس دریا گنج نئی دہلی 1983

(۶۱) عبدالسلام (ڈاکٹر) ''اردو ناول بیسویں صدی میں'' اردو اکیڈمی سندھ 1972

(۶۲) عبدالسلام (پروفیسر) ''پریم چند سماجی اور سیاسی ناول'' اعجاز پبلیشنگ ہاؤس 1985
(۶۳) عبدالحق مولوی (ڈاکٹر) ''مرحوم دہلی کالج'' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی 1945
(۶۴) عزیز احمد ''گریز''
(۶۵) عبدالحق ''سرسید احمد خاں حالات وافکار'' اردو مرکز اردو بازر دہلی ستمبر 1960
(۶۶) عبداللطیف اعظمی (مرتبہ) ''سرسید احمد خاں اور انکی معنویت موجودہ دور میں'' ناشر علمی ادارہ جامعہ نگر نئی دہلی۔
(۶۷) عبداللہ یوسف علی ''انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ'' ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد 1936
(۶۸) علی عباس حسینی ''ناول کی تاریخ وتنقید'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1990
(۶۹) عصمت چغتائی ''ٹیڑھی لکیر''
(۷۰) عبداللہ حسین ''اداس نسلیں''
(۷۱) غضنفر ''پانی''
(۷۲) غضنفر ''کینچلی''
(۷۳) فاروقی محمد احسن ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' ادارہ فروغ اردو 37 امین آباد پارک لکھنؤ اپریل 1976
(۷۴) فاروقی ڈاکٹر محمد احسن'' ادبی تخلیق اور ناول'' مکتبہ اسلوب کراچی باراول 1963
(۷۵) فاروقی محمد احسن ''تاریخ ادب انگریزی'' (ترجمہ) شعبہ تصنیف وتالیف کراچی یونیورسٹی بہ اشتراک مقتدرہ قومی زبان پاکستان، نامعلوم۔
(۷۶) فاطمی علی احمد تاریخی ناول اور اصول ترتیب نو پبلیکیشر 272 چک الہ آباد نومبر 1980
(۷۷) فاطمی علی احمد ''عبدالحلیم شرر بہ حیثیت ناول نگار'' نصرت پبلیشرز لکھنؤ 1986
(۷۸) کول، کشن پرشاد ''نیا ادب'' انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی 1949
(۷۹) کرشن چند ''شکست''
(۸۰) قرۃ العین حیدر ''آگ کا دریا''
(۸۱) قادری حامد حسن ''داستان تاریخ اردو'' ناشر لکشمی نرائن اگراول تاجر کتب آگرہ 1941
(۸۲) قمر رئیس ''پریم چند شخصیت اور کارنامے'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1983
(۸۳) قمر رئیس ''پریم چند کا تنقیدی مطالعہ'' ناشر یونین پرنٹنگ پریس نئی دہلی 1968

(۸۴) قمر رئیس ''تنقیدی تناظر'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1976

(۸۵) قمر رئیس، سید عاشور کاظمی (ترتیب) ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر'' مطبع ثمر آفسیٹ پریس دہلی 1987

(۸۶) مانک ٹالا'' پریم چند اور تصانیف پریم چند، کچھ نئے تحقیقی گوشے'' موڈرن پبلیشنگ ہاؤس گولا سارکیٹ دریا گنج نئی دہلی 1985

(۸۷) محمد حسن ''اردو ادب میں رومانوی تحریک'' شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی علیگڑھ 1955

(۸۸) محمد حسن ''جدید اردو ادب'' غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی۔

(۸۹) محمد ذکاء اللہ ''تاریخ عروج عہد سلطنت انگلشیہ ہند'' شمس المطالع دہلی 1904

(۹۰) محمد مجیب ''روسی ادب'' (حصہ اول) مکتبہ جامعہ نئی دہلی بار اول 1940 بار دوم 1982

(۹۱) محمد یٰسین (ڈاکٹر) انگریزی ادب کے مختصر تاریخ'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ 1992

(۹۲) مدن گوپال ''پریم چند قلم کا مزدور'' مکتبہ جامعہ نئی دہلی بار اول 1966

(۹۳) مظفر علی سید ''فکشن فن اور فلسفہ'' (ڈی، ایچ، لارنس کے منتخب مقالات) مکتبہ اسلوب کراچی۔

(۹۴) مولوی میر حسن ایم اے ''مغربی تصانیف کے اردو تراجم'' دفتر ادارہ ادبیات اردو رفعت منزل خیریت آباد 1939

(۹۵) مرزا ہادی رسوا ''امراؤ جان ادا''

(۹۶) نذیر احمد ''توبۃ النصوح''

(۹۷) وردھان جگدیش چندر ''کرشن چند شخصیت اور فن'' ناشر جگریش چندر وردھان دہلی

(۹۸) ہارون ایوب ''اردو ناول پریم چند کے بعد'' اردو پبلیشرز لکھنؤ 1978

(۹۹) ہنس راج رہبر ''پریم چند'' مکتبہ جامعہ دہلی 1958

(۱۰۰) ہارون ایوب ''شعور کی رو'' اور ''قرۃ العین حیدر''

(۱۰۱) لال کنہیا (مرتب) ''تاریخ بغاوت ہند'' 1857 نول کشور پریس لکھنؤ 1914

BIBLIOGRAPHY

1- Allen Walter-English Novel-A short Crittical History, Harmondsworth. Penguin- 1968

2- Allen walter- Reading a Novel, London 1956

3- Allen Walter- Modern Novel, New york 1964

4- Allett Majam (Ed)- Novelist on the Novels, London- 1959

5- Bailey, Grahame T. -History of Urdu Literature, Sumit Publication, Calcutta 1932

6- Baker Earnest A- The History of English Novels From Richerdson to Sterne- London.

7- Berard, Robert- A Short History of English literature, Based blockwel Publisher Ltd. Oxford 1971

8- Basham, AL- A cultural history of India, Oxford university Press Delhi Publication- 1983

9- Basu B.D.- History of Education in India, Under the East India company, Calcutta- 1953

10- Beach Joseph warren- The twentieth century novel, studies in technique, lyall Books Depot Ludhiana 1960.

11- Bennett Joan- Virginia woolf, Her art as a Novelist, Cambridge University Press- 1964

12- Berwster Drothy and J.A. Birrell Modern world

Fiction U.S.A 1951

13- Cecil, David- Hardy the Novelist, London- 1956

14- Chaterjee, Basanti Kumar- The language and literature of Modern India Bengal 1963

15- Chase, Richards- The American Novel and its tridition, Englewood cliffs, Printice Hall-1962

16- Church Richard- The Growth of the English Novels- Methuen & Co. Ltd. 1968

17- Collin A.S.- English literature of the Twentieth century London-1962

18- Cross, Wilbur L- The development of English novels- London 1959

19- Dahiya, Bhims- Major trends in English Novels (1837-1945)
Accedamic Foundation 24 A- Sriram Road C.L. Delhi 1992

20- Daiches, David- A study of literature New York 1948

21- Daiches, David- Britain and Common wealth literature, Harmond sworth Pengain Books- 1971

22- Daiches, David- Literature and society, secker and warburg London- 1948

23- Daiches, David- The novel and the modern world- University of chicago Press Chicago 1946

24- Dhawn R. K., Explorations in modern indo- English fiction, Bahsi Publication pvt. Ltd. New Delhi- 1982

25- Doren, Carl van- The American novel (1789-1939) Macmillan 1940

26- Eden, Leon- The psychological Novel, New York .

27- Evans, Ifor- English literature values and traditions, London1962

28- Flores, Angel (ed.) Literature and marxism, Allahabad- 1945

29- Fox, Ralph- The Novel and the people, Moscow- 1956

30- Fraser, G.S.- The modern writer and his world, Bombay-1961

31- Fuller- Edward- Man in modern fiction, New York 1958

32- Graham, Kenneth- English criticism of the Novels, Oxford university Press- 1965

33- Hale, Nancy- Realities of Fiction, Canada- 1962

34- Heywood, Christopher- D.H. Lawrance New studies, Macmillan Press Ltd. 1987.

35- Henderson, Philip- The novel today, London- 1936

36- Hidson, W.H. -An outline history of English literature, London.

37- Hugo, Howard E. Aspecots of Fiction, Boston.- 1962

38- Humayun, Kabir- The Indian Heritage, London- 1955

39- James, Scott R. A.- The making of literature, London-1958

40- James, Scott R.A- Fifty year of English Literature, London- 1953

41- James, Henry- The future of novel, New York- 1956

42- Lateef, S. A.- Influence of English literature on urban literature, Foster groom and co. Ltd. London 1924

43- Lawrence , D. H.- Six, Literature and censorship, New York- 1953

44- Lewis, C.S. Allegory of love, Oxford university Press. 1958

45- Lubbock, Percy- The craft of fiction, London- 1939

46- Lucas, F.L.- Literature and Psychology, U.S.A. 1962

47- Lukacs, George- The Historical novel, London- 1962

48- Lee, Hermione- The novels of Virginia Woolf, Methven and Co. Ltd. London- 1977

49- Macalay, Robie and Lanning George, Technique in

fiction, New York- 1964

50- Madan Gopal- Munshi Prem chand a literary biography, Delhi-1964

51- Mahmud, Sayyid- History of English education in India, 1781-1893 Aligarh 1895

52- Mugham Somerset W.- The world Ten greatest Novels, New York- 1956

53- Mukherjee, Meenakshi- Realism and Reality- The Novel and society in India, Oxford University Press Delhi 1985

54- Muller, J.- Modern fiction, New York- 1937

55- Navak, Maximillian E- Eighteenth- Century English Literature.

56- Phelps, Lyon W.- The advance of the English Novel, New York- 1916

57- Preston, Peter and Hoare Peter (ed.) D.H. Lawrence in the Modern world, Macmillan press- 1989

58- Pritchett- The living Novel, London- 1954

59- Priestley J.B.- Literature and the Western man, London-1960

60- Priestley, J.B.- The English Novel, London- 1905

61- Russell, Bertrand- The Impact of science on

society, London- 1957

62- Sadiq, Mohammed (Dr.)- A history of urdu literature, Oxford univ. Press. New Delhi- 1964-1984

63- Schider, Robert W.- Five Novelist of the progressive Era, New York- 1965

64- Steinberg, Erwin R.- The stream of consciousness and beyond in Ulysses, University of pitsburgh press.

65- Suharvardy, Shaista Akhtar Bano- A critical Survey of the Urdu Novel and Short story, London- 1945.

66- Vano O' corver W. (ed.)- Forms of modern fiction, Bloomington 1962

67- Walpole, Hugh- Tendencies of modern Novel, London- 1936

68- Water John, Drink- The outline of literature, London- 1957

69- Watt, Ian- The rise of the novel London, 1957

70- Weig stefanz- The living thought of Tolestoy, London- 1945

71- Wallek, Rene and Warren Austin Theory of literature, penguin book- 1976

72- White head, A. N.- Science ad the Modern world,

U.S.A 1952

73- Worthern, John (ed.) The work of D.H. Lawrance, Cambridge University Press.

74- Zimmerman, Enerelt- Defoe and the Novel, University of California Press- U.S.A. 1975